NUMER 9—10
R O K II

KRAKÓW
ROK 1932

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



TADEUSZ MAKOWSKI CHOINKA (AKWARELA)

NUMER PODWÓJNY CENA 2 ZŁOTE

TREŚĆ NUMERU:

REDAKCJĘ „GŁOSU PLASTYKÓW" POWIERZYŁ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE **KOMITETOWI REDAKCYJNEMU**, W SKŁAD KTÓREGO WCHODZĄ: **JAN CYBIS, DR. TADEUSZ CYBULSKI, EUGEN. GEPPERT, ADAM GERŻABEK, HENRYK GOTLIB, JÓZEF JAREMA, ZYGMUNT MILLI, ANTONI PROCAJŁOWICZ, ZBIGNIEW PRONASZKO, DR. STAN. ŚWIERZ-ZALESKI, PROF. DR. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ.**

PRZEMÓWIENIE
P. MINISTRA JANUSZA JĘDRZEJEWICZA
NA ZJEŹDZIE
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
W KRAKOWIE, DNIA 26 LISTOPADA 1932 R.

W dniu, poświęconym pamięci jednego z największych malarzy, zjechaliście się artyści, aby omówić wspólnie was obchodzące sprawy, aby zaczerpnąć mocy w atmosferze, w której żył Wyspiański. Byłem przez was proszony o wygłoszenie paru słów powitalnych, ażebym wypowiedział się o warunkach, w jakich artyści pracują i podał sposoby przezwyciężenia trudności, jakie odczuwacie w swojej pracy. Wiem, jakie są te trudności. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że przyszły złe czasy dla ludzi sztuki, chociaż rząd dokłada wszelkich starań, aby podźwignąć twórczość. Zdawałoby się, że zrobiliśmy dużo w ciągu tych lat od odzyskania niepodległości. Przed wojną była tylko jedna szkoła o poziomie artystycznym, dziś mamy Akademję warszawską, wileńską szkołę i szereg szkół niższych. Te wysiłki mają duże znaczenie, ale nie rozwiązują sprawy możności życia dla artysty, bo to nie zależy od rządu, ale od rynku pracy. Ten rynek pracy jest zwężony, ilość odbiorców się zmniejszyła, także ilość mecenasów. Nie przesadzam, gdy powiem, że ostatnim mecenasem sztuki jest państwo, które ma już bardzo skurczone możności. Czy z tego wynika rezygnacja z pracy artystycznej, czy też przeciwnie tem większa wytwórczość, tem większa moc przetrwania? Sądzę, że przyszłość sztuki polskiej znajduje się w waszem ręku, będzie wynikiem waszej woli przezwyciężenie oporu, aby wyjść ze stanu kryzysu. Rząd będzie dopomagał wszelkiemi środkami dostępnemi. Mówię to w imieniu Ministerstwa Oświaty i każdego rządu polskiego. Polska jest narodem, który zawdzięcza sztuce więcej, niż inne kraje. Sztuka oświetlała dusze nasze za czasów niewoli, ona rozświetliła ciemności i sprawiła, że serca ludzkie nie zastygły. Sztuka jest nam potrzebna nadal. Przyjdzie czas, gdy twórcza praca zacznie przebudowywać Polskę; staną gmachy, które będziecie dekorować, pomniki, które będziecie rzeźbić. Sztuka zapanuje wszędzie, dojdzie do wsi, miast i mieszkań prywatnych, będzie nieodzownie potrzebną wszędzie. Ten dzień przyjdzie napewno. Sztuka jest konieczną, zginąć nie może.

TYTUS CZYŻEWSKI

ŻYCIE A SZTUKA W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO

Odstęp dość duży czasu, który nas dzieli od śmierci i twórczej działalności Stanisława Wyspiańskiego, pozwala na bystre i syntetyzujące spojrzenie na jego indywidualność artystyczną. Za życia Wyspiańskiego i za czasów najgorętszej jego twórczości byliśmy wszyscy zasugestjonowani jego promieniującym egzotyzmem słowiańskim, jego namiętną a poetycką polemiką w sprawie bolącego patrjotyzmu i dekoracyjno-polonezową posuwistością i emfazą w użyciu środków i efektów, zapomocą których objawił nam swą sztukę.

Gdyż Wyspiański ujawniał zawsze w swych dziełach tak malarskich, jak i poetyckich tę dekoracyjną pomysłowość w przedstawieniu nam czy to swej formy poetycko-malarskiej, czy też swej myśli o sztuce i społeczeństwie. — W „Weselu“ widzimy ową charakterystyczną dla twórczości Wyspiańskiego różnorodność pomysłów dekoracyjnych, w samej nawet akcji dramatu. Owa celowość dekoracyjna, która objawia się już w samych djalogach zawładnęła całą formą jego sztuki.

Wyspiański mógł wypowiedzieć się (poetycko, czy malarsko) tylko wysuwając na pierwszy plan czynniki dekoracyjne, które związane w całość często bardzo kunsztownie i solidnie, mogły dać dopiero żądany i obmyślany z góry przez Wyspiańskiego rezultat. Dlatego też często zlekceważony i poniechany przez twórcę był plan drugi, owo tło, lub, jak kto chce, owa wgłębiona przestrzeń, w którą wchodzą, w której się obracają postacie czy formy, w dziełach innych twórców.

U Wyspiańskiego, tak w jego dramatach, jak i kompozycjach malarskich wszystko jest na pierwszym planie. Każda forma, każda postać, chociażby autor najmniejszą w swym tworze dawał jej rolę, jest tak skonstruowaną, tak pojętą, że wystaje, wybija się na powierzchnię, na pierwszy plan obrazu czy dramatu.

Niemy trup małego żydka w „Sędziach“, czy kapral w „Warszawiance“, to postacie, to czynniki dekoracyjne, które Wyspiański z bezimiennego tła sprowadził jako bardzo ważkie i zasadnicze do pierwszego planu.

W „Warszawiance“ n. p. widzimy cały namalowany na scenie obraz w małym dworku na przedmieściu Warszawy. Pełna ważności i ciężaru postać Chłopickiego i niemy, zataczający się kapral, są to postacie o jednej i tej samej sile, o jednym i tym samym ciężarze gatunkowym w kompozycji całej sztuki.

Rozmyślając nad sposobem komponowania Wyspiańskiego przychodzą mi na myśl obrazy Matejki.

W obrazach Matejki prawie wszystko zawsze dzieje się na pierwszym planie. Czy pomyślimy nad kompozycją „Hołdu Pruskiego“, czy „Grunwaldu“, zawsze spotykamy tam tę pierwszoplanowość, tę „kukiełkowatą“ dekoracyjność kompozycji, której akcent i ciężar przechyla się na stronę postaci umieszczonych na samym brzegu pierwszego planu.

Podobnie jak Matejko, Wyspiański nie rozumiał i wogóle nie uznawał zdecydowanej „dalszoplanowości“ w swej sztuce. Nie mam na myśli tutaj t. zw. perspektywy powietrznej lub linijnej, gdyż zastosowana do obrazów Matejki czy do witrażów i dramatów Wyspiańskiego byłaby nonsensem. Mnie rozchodzi się tylko o dziwne podobieństwo charakterów twórczych tych dwu artystów, dla których pojęcie formy identyfikowało się z pojęciem dekoracyjności pierwszoplanowej.

Wyspiański tworzył w epoce, która przesiąknięta była symbolizmem czy mistyką symbolizmu. Pięknie zaczął we Francji poeta Verlaine swoją „Sagesse“. Kontynuowali erę symbolizmu Maeterlinck, Malarmé, a wreszcie Paweł Claudel w swych misterjach.

Wyspiański, będąc w Paryżu, poznał zapewne dzieła tych poetów. Wyspiański powraca do Krakowa, z którym związany był artystycznym temperamentem i całą swą istotą. Odczuwa i rozumie społeczeństwo polskie tylko przez okna swego antycznego, muzealnego Krakowa i działa tu artystycznie tylko przez anachronizm, przez antyczne stylizowanie swej sztuki.

I cokolwiek Wyspiański stworzy jako malarz, czy jako poeta, nosi to piętno stylizacji antycznej, opartej na sentymencie ludowym i archaicznym Krakowa.

Malarstwo Wyspiańskiego, a właściwie barwny rysunek pastelowy nie jest w istocie malarstwem. Jest to stylizowana, dekoracyjna sylwetka, obramiona ostrym, gniecionym konturem. Postaci n. p. w jego portretach, to kontury lub płaszczyzny stylizowane (zawsze jakby celowe projekty do niewykonanych witrażów), samotne wśród czystego papieru, często bez tła, bez przestrzeni, jakby wycięte z jakiej wielkiej niezrealizowanej kompozycji. Postacie powyginane, o zmanierowanej formie, a właściwie jako tylko naznaczenie miejsca na formę, nierealne i nieludzkie (portret żony i dzieci, portret własny). Czyli, że brak w dziełach Wyspiańskiego bezpośredniego ludzkiego stosunku do formy, światła i przestrzeni.

To dziwne malarstwo, jeśli to malarstwem nazwać można, mimo zobrazowania tak częstego i mimo pozornego zainteresowania się człowiekiem jest bardzo dalekie od owego humanizmu — tego zbliżenia człowieka do życia, które zwykle otacza go w świetle i przestrzeni.

Kompozycje malarskie Wyspiańskiego możnaby porównać do owych postaci świętych i portretów El Greco — gdyby Wyspiański zajął się więcej w swych kompozycjach malarskich stosunkiem człowieka do otaczającego go świata i jego mistycznej nawet zmysłowości, a który to stosunek El Greco mimo całego swego ciemnego mistycyzmu uwzględniał.

Po zastosowaniu takich kryterjów dochodzi się wreszcie do przekonania, że Wyspiańskiemu właściwie chodziło o zupełnie co innego niż o człowieka jako człowieka, niż o formę malarską, jako odwieczne zagadnienie plastyczne. Wyspiański był zbyt związany z celowością dekoracji, z zastosowaniem i naginaniem tej malarskiej dekoracji do celów literackich i „scenicznych“, aby mogło mu rozchodzić się o czyste zagadnienia plastyczne.

Wyspiańskim owładnęła idea, a nawet manja sceny.

Gdy próby uscenizowania pierwszych jego pomysłów dramatycznych się udały, całe tłumy pomysłów dekoracyjnego inscenizowania tych napisanych i projektowanych sztuk cisnęły się do jego wyobraźni. Stąd ta jego malarska dekoracyjność, która tak złączona jest z charakterem i z formą jego postaci dramatycznych.

Chochoł z „Wesela“ to pomysł malarski (czy nawet pomysł całego obrazu) — przeniesiony dekoracyjnie do dramatu.

Sceny z „Sędziów“, z „Klątwy“ (palący się stos), sceny z „Nocy Listopadowej“ i z „Wyzwolenia“, te fragmenty



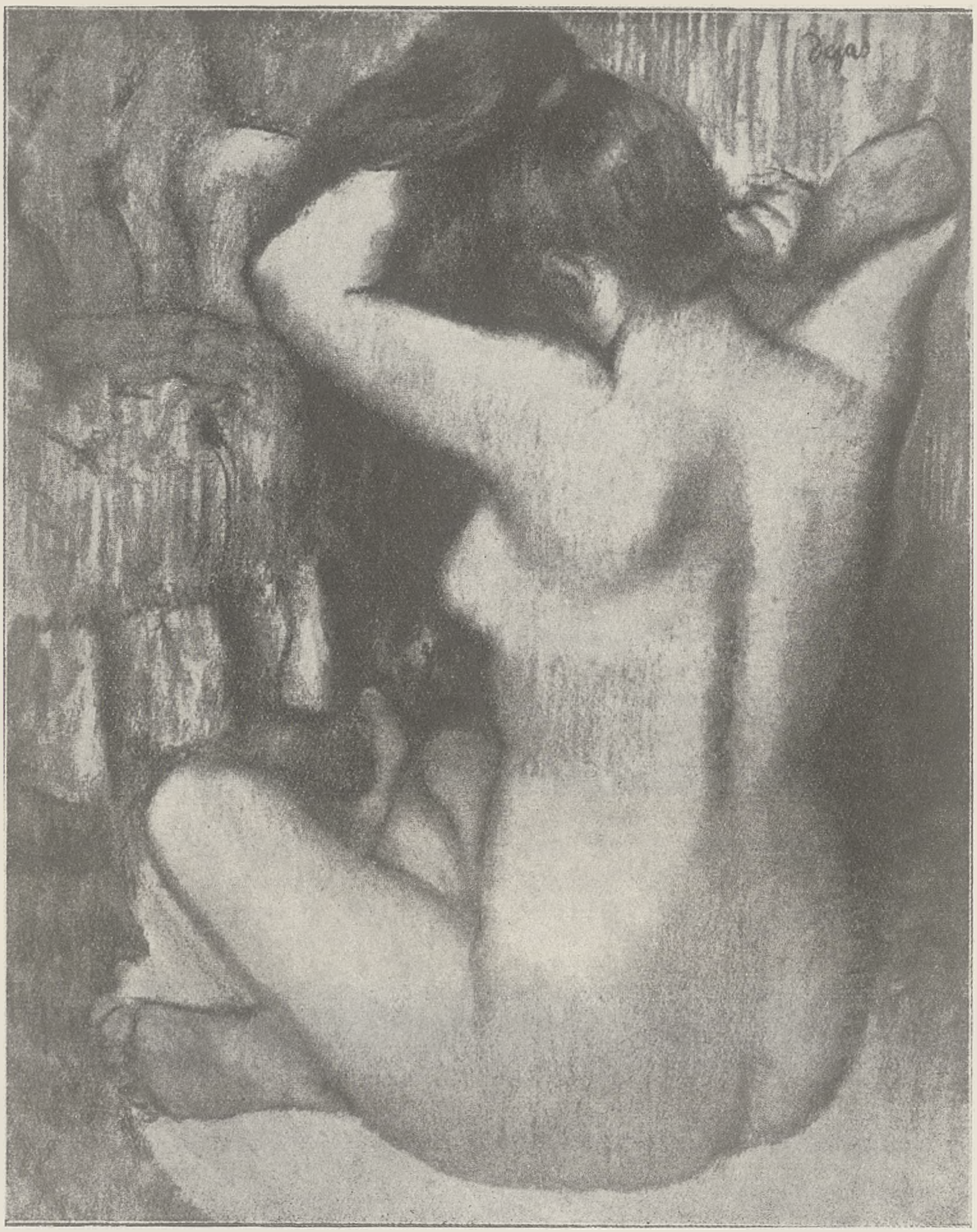
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

OGRÓD LUXEMBURGSKI (OLEJ.)
FOT. W. SZYMBORSKI



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

PEJZAŻ (PASTEL 1893)
FOT. W. SZYMBORSKI

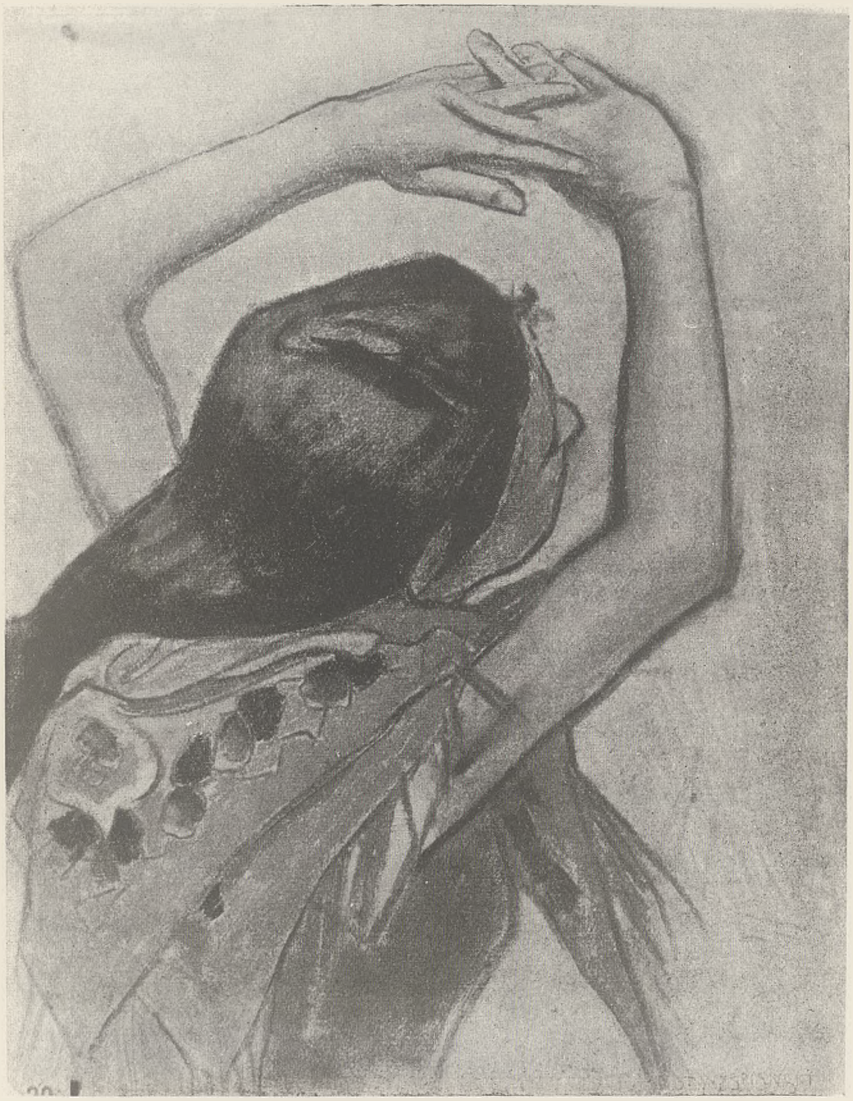


DEGAS PRZY TOALECIE

i obrazki, te postacie wychodzące z wawelskich gobelinów, to wszystko stylizowane, dekoracyjne i dekoratywne obrazy powiązane literacko i poetycko przewodnią myślą o zadziwieniu, o wtłoczeniu w widza, który patrzy na scenę, malarsko-dekoracyjnych efektów i obrazów, które to obrazy nasunęłyby mu takie a takie myśli i refleksje.

A myśli te i refleksje tłoczą się do mózgu Wyspiańskiego jak korowód upiorów. Każda z tych postaci wyprowadzona na scenę ma symbolizować taką a taką ideę, takie a takie określenie myśli patrjotycznej czy społecznej.

Wyspiański wstawiał w swe meandry dramatów ananke, przeznaczenie. Ale nie było to owe przeznaczenie czy przekleństwo bogów, czy przeznaczenie losu z dramatów greckich, ale była to owa nastrojowość typowo słowiańska, co jak piorun uderza z nieba, z przyczyny często nieskontrolowanej i która jako „coup de théatre" jest bardzo efektowna. Postacie dramatów Wyspiańskiego są zamało ludźmi, a za dużo idejami, aby mogły w swem działaniu nosić piętno przeznaczenia losu żywych ludzi. Jaka n. p. głębia przepaści kryje się między pojęciem tragicznego człowieka przez Szekspira, a pojęciem „tragizującego" człowieka z dramatu Wyspiańskiego. Człowiek Szekspira jest ludzki, ma wady, zalety, zbrodnie i sympatje człowieka żywego, często żyjącego pozornie przypadkiem. Człowiek z dramatu Wyspiańskiego, to ideja autora przewidziana z góry i wcielona w teatralną dekorację i obracająca się w dekoracji. — I stąd obok chmurnych i genjalnych ideji, niezwykłych pomysłów i bardzo interesujących zagadnień narodowych i społecznych, brak w dramatach jego tej siły, a zarazem płaskości człowieczeństwa — przez którą dramaty Wyspiańskiego nam współczesnym byłyby bliższe. I dlatego też dziś, gdy przebrzmiał wzniosły huragan symbolizmu, a także ideje, które nam mogły sugerować pojęcie, czy symbol wielkości również przebrzmiały — dziś, gdy jako współcześni walczymy już o prawo człowieczeństwa dla każdej jednostki tego społeczeństwa, sztuka Wyspiańskiego jest nam cenną pamiątką sztuki — retrospektywnie, ale nie jest już nam tak bliską, jaką była lat temu dwadzieścia.



ST. WYSPIAŃSKI STUDJUM DO „POLONJI" (PASTEL 1894)
FOT. W. SZYMBORSKI

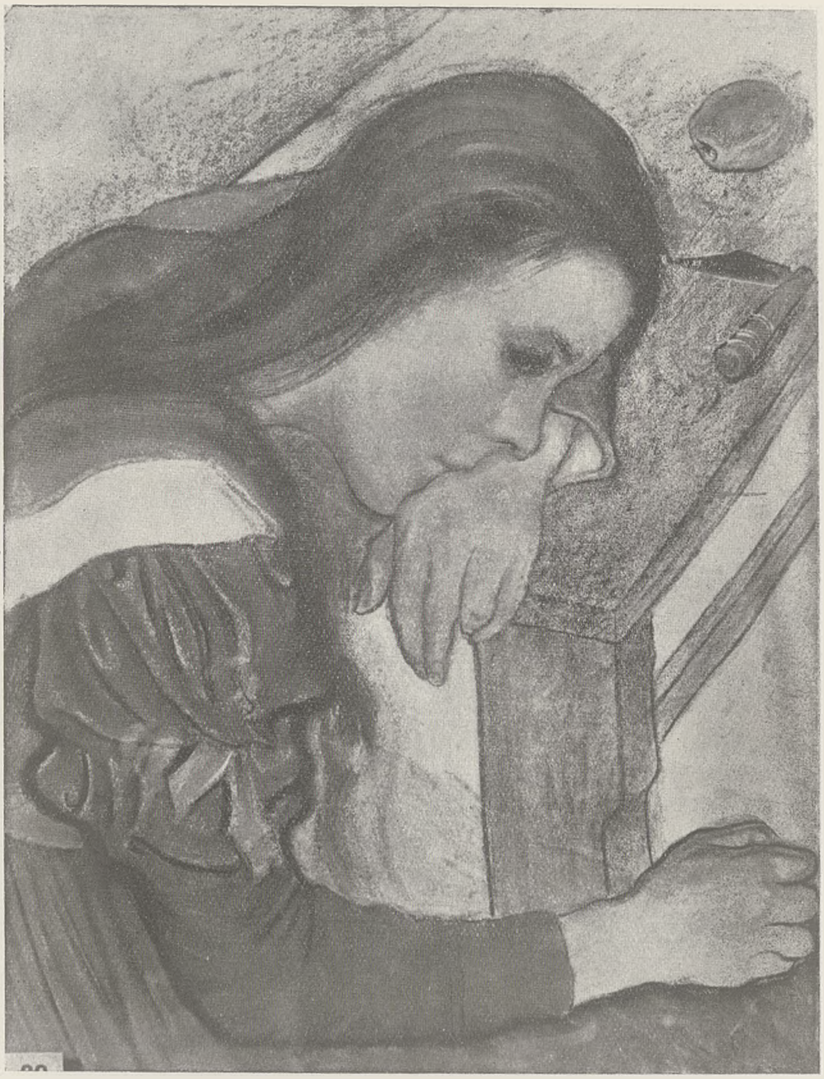
Jego dramat i poezja, wychodząc z romantycznych założeń, Słowackiego, wniosły w naszą poezję ten wielki „koturn", bez którego prawdziwa poezja obejść się nie może, ale odciągnęły nas zbytnio od realnej rzeczywistości (nawet abstrakcyjnie ujętej) — a która nam współczesnym tak jest potrzebną. Dlatego też apoteozowanie i wtłaczanie w nasze umysły — przeszłości z całą jej pyszałkowatą dekoracyjnością i z całym tłumem fałszywych już dziś historjozoficznych hipotez jest dla nas współczesnych absolutnie szkodliwe.

Dziwnie zbiegła się rocznica śmierci Wyspiańskiego z rocznicą urodzin siedemdziesięcioletniego poety niemieckiego. Gerharta Hauptmanna.

Mimowoli nasuwa się porównanie tych dwu wielkich poetów, tak twórczo pozornie do siebie zbliżonych, a jednak tak odległych. Twórczość poetycka Wyspiańskiego i „Dwon Zatopiony" Hauptmanna upodabniają się w pewnych punktach. Ale „Tkacze" i „Woźnica Henschel" są już światem zupełnie innym, zasadniczo różnym od tego, który tworzy Wyspiański. Hauptmann zwraca się do człowieka, zwraca się do ludu, do nizin ludzkich, obserwuje drganie serca żywego człowieka. Wyspiański obraca się w świecie utopijnych kukieł, masek i cieniów zmarłych, feodalnych królów i autokratów — Hauptmann maluje człowieka z jego nędzą na tle i przestrzeni nędzy wszechświata i maluje je bez osłonek dekoracyjnych. Wyspiański zapomocą ruchliwej barwności dekoracyjnej, zapomocą podstawiania idei społecznych pod utopijne postaci tworzy niesamowity i nierealny taniec szkieletów — symboli, który jest daleki od życia, i daleki od ideału żywego człowieka. Różnica, jak widzimy, jest olbrzymia i różnica ta staje się wreszcie przepaścią.

Przepaść również dzieli całą twórczość Wyspiańskiego od współczesnego, budzącego się do życia polskiego społeczeństwa. Tak, jak w Żeromskim, w Wyspiańskim miało społeczeństwo polskie wielkiego i szlachetnego instygatora, który dobrym i szlachetnym snem uciszał nasz newralgiczny ból niewoli. Wyspiański robił to „koturnowo", dekoracyjnie, wprowadził nas w jakieś życie senne, nierealne, które mimo swych ponęt przypomnienia o wielkości jest jednak bardzo niebezpieczne dla budzących się i żywych.

Mimo wielkiej indywidualności i genjuszu Wyspiańskiego. musimy sobie powiedzieć prawdę, że musimy go cenić i szanować, jak cenimy i kochamy wielkie pamiątki, które nas podniecają — ale odwrócić się musimy od jego ideału niemocy i śmierci, od symbolicznej nierealności życia jego sztuki.



ST. WYSPIAŃSKI DZIEWCZYNKA (PASTEL 1894)
FOT. W. SZYMBORSKI

DR. E. SZINAGEL

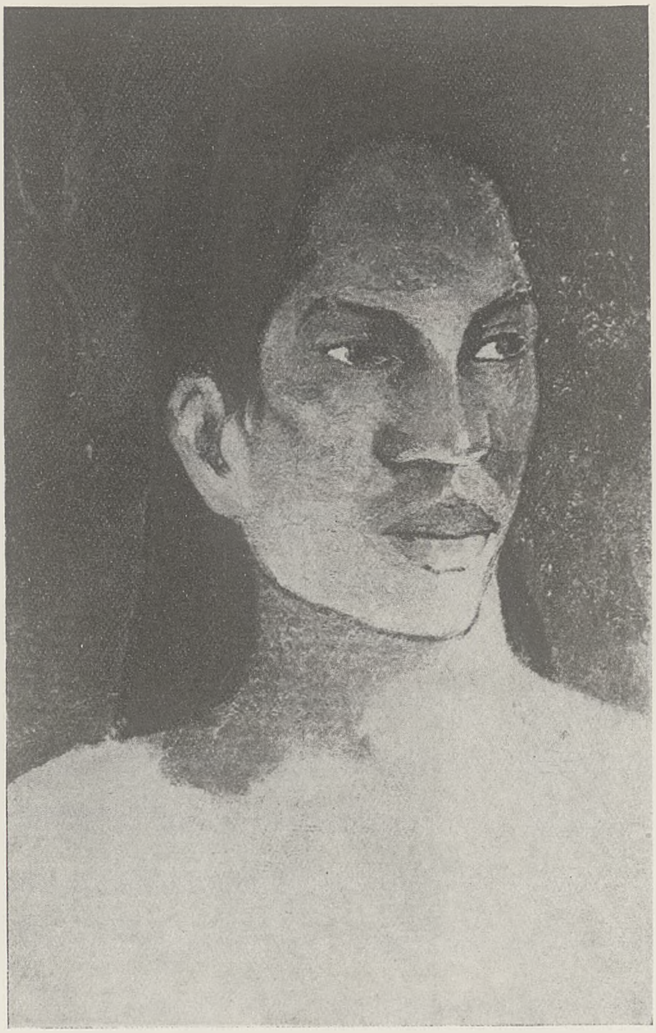
WYSPIAŃSKI I GAUGUIN

Szkoła malarstwa francuskiego z początkiem XX. wieku jest w swej syntezie najbardziej żywotnym wyrazem ekspresji romantyzmu europejskiego, który wyraził się w muzyce Schumanna, Chopina i Wagnera — ubóstwianego przez Wyspiańskiego. Przybyszewski pisze o Wyspiańskim: „Wyspiański cenił bardzo Gauguina, rozkochany był w Wagnerze“.

Nie można pominąć w historji malarstwa tego stanu rzeczy, że nawet u wybitnych osobowości, jak n. p. u Corot'a, znajduje się impregnacja sztuką Canaletta i Guardiego. Delacroix odwołuje się, że sztuka jego czerpie soki w Constablu, Veronezie, Michale Aniele i Rubensie. Manet wywodzi swój rodowód malarski od Velasqueza, Franca Halsa i Goyi: Claude Monet z Turnera, Matisse z sztuki chińskiej i perskiej, wreszcie Derain, z sztuki murzyńskiej. Tak też wywodzi się życiorys malarski Wyspiańskiego z podłoża twórczości Gauguina.

Kiedy jednakże romantyzm psychologiczny wspólny jest Gauguinowi i Wyspiańskiemu — to romantyzm malarski Wyspiańskiego rozchodzi się wogóle z romantyzmem malarstwa francuskiego. Romantyzm francuski charakteryzuje kolor przez patetyczną sugestję, drogą samej tonacji jak i ustosunkowań kolorystycznych. W malarstwie Gauguina sama gra i opozycja kolorystyczna, czy światła i cienie, tworzą dramat wizualny. U Wyspiańskiego kolor raczej jest lokalny, a rysunek, który u Gauguina wyraża niejako życie wewnętrzne przedmiotu i instrumentuje istotnie kolor, staje się u Wyspiańskiego jeno hypertroficznym konturem rzeczy. Deformacja Gauguina staje się u Wyspiańskiego artystyczną przesadą formy. Lcb awantury psychiczne wykazują podobne cechy — jak i daleko idące odchylenia.

Gauguin ulegał zawsze czarowi dzieł, w których dominuje kreska. A więc prymitywom włoskim — Peruginowi, Rafaelowi, Degasowi — a nadewszystko Ingresowi, którego zawsze



GAUGUIN GŁOWA Z TAHITI

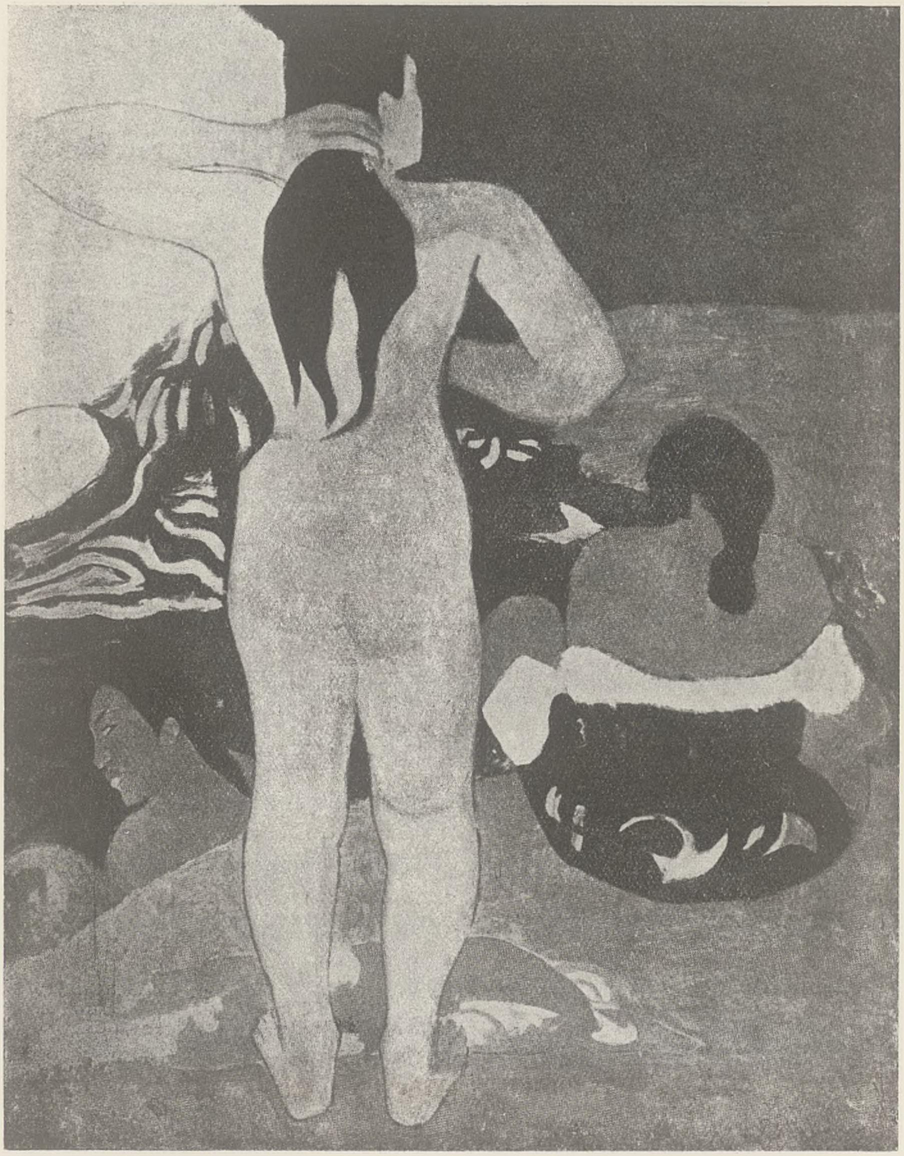
podziwiał. Gauguin wychodzi z impresjonistów, w miarę jednak jak wzrasta jego pasja malarska, dochodzi do swego wyrazu. W pracach z tego okresu nurtuje już chęć samodzielności. Usiłuje mianowicie przetworzyć na płótnie objekt według wrażenia, które ten objekt wywołał w myśli malarza-poety. W ten sposób budzi się jego „syntetyzm". Wtedy wypowiada się Gauguin w ten sposób o impresjonistach: „Impresjoniści czynią poszukiwania na widnokręgu swych oczu, a nie w ośrodku mistycznych myśli — stąd też popadają w problemy naukowe raczej niż malarskie".

Gdy Gauguin w Paryżu malował jeszcze w tonacji szarej, niewyraźnie i mglisto, to po wyjeździe na Martynikę budzi się w nim jego własny temperament. Używa surowych kolorów, lecz silnie zróżnicowanych. Nie zadawala go więcej podział plastyczny przez pociągnięcie pendzla (touche divisée). Stara się dać wizję jednolitą, ograniczoną do kilku elementów, do pewnej objętości i kolorów, odpowiadającej wrażeniu wewnętrznemu na jakiś widok rzeczywisty. Od r. 1888 dzieła Gauguina są już skrystalizowane, wyrastają, jak ucieleśnione w formy i kolor, wewnętrzne przeżycia. Na płótnie roztacza gamy kolorowe, w ujęciu motywu nacechowanego nastrojem, który narzuca widzowi.

Kiedy Gauguin organizuje wystawę w Paryżu, poznaje Strindberga i prosi go o wstęp do katalogu. W odpowiedzi otrzymuje od Strindberga bardzo charakterystyczny list:

„Chętniebym Panu napisał wstęp odnośnie do obrazów z wyspy, gdzie Pan szukał przestrzeni i harmonji ze swą potężną postawą duchową. Ale od początku nie mogłem się zdecydować i jestem zmuszony odpowiedzieć na pańskie wezwanie „nie mogę" a raczej „nie chcę". Otóż — ja nie mogę uchwycić istoty pańskiej sztuki i nie mogę jej przeto kochać. Poprostu nie mam żadnego stosunku do pańskiej sztuki, w tym wypadku wyłącznie tahitysjkiej. Ale jestem przekonany, że ta szczerość ani Pana nie zdziwi, ani nie obrazi, zwłaszcza, że wydaje mi się Pan opancerzonym nienawiścią do ludzi, a osobowość pańska szuka niejako uzupełnienia w antypatji, którą budzi przez wysiłek pozostania wyłącznym.

Widziałem drzewa w pańskich obrazach — których nie zna żaden botanik — zwierzęta, których istnienia nie podejrzewał Cuvier i ludzi, których Pan stworzył wyłącznie dla siebie. Morze, któreby mogło wypływać z wulkanu, niebo, którego nie może zamieszkiwać żaden Bóg. Pan stworzyłeś nową ziemię, nowe niebo, ale ja się nie czuję swojo w środowisku tych pańskich tworów, które są za bardzo rozświetlone dla mnie, który lubi światła i cienie.



GAUGUIN KOBIETY NA TAHITI

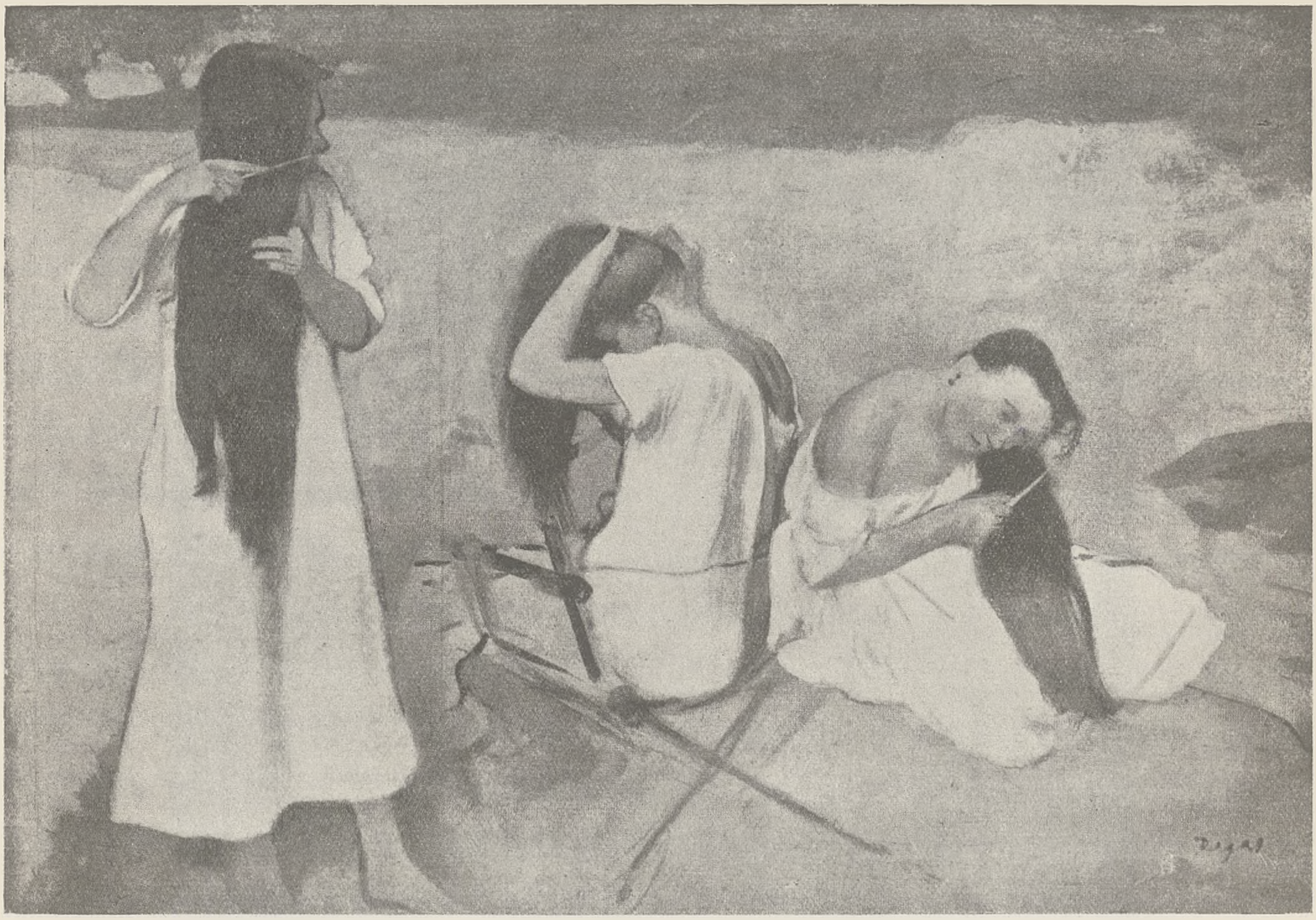
A w pańskim raju zamieszkuje Ewa, która nie może być moim ideałem, bo naprawdę — ja również mam pojęcie o kobiecie, a nawet o dwu kobietach...“

Na to Gauguin odpowiedział:

„Kochany Panie Strindberg, otrzymałem dzisiaj pański list, który jest wstępem do mojego katalogu... Wobec Ewy z mojego wyboru którą wymalowałem w formie i kolorach z innego świata, obudziły się w Panu zapewne jakieś smutne i bolesne wspomnienia. Bo Ewa, według pańskiej cywilizowanej koncepcji, czyni nas myzogenami. Ewa opuszczająca moją pracownię, przed którą jednakże żywi Pan obawę, może uśmiechnąć się do Pana pewnego ranka bardzo radośnie. A ten świat, którego nie odnajdzie ni Cuvier, ani żaden botanik, może być rajem, który ja wyłącznie zaprojektowałem. Ale od projekcji marzeń, do ich realizacji jeszcze jest daleko. Ale cóż to znaczy! — Przewidywać szczęście — czyż to nie daje przedsmaku Nirwany? Ewa, którą namalowałem, może pozostać nagą przed naszemi oczami. Natomiast pańska Ewa, w tym prostym stanie nie mogłaby się poruszać bez wstydu i możliwe — za piękna, mogłaby się stać przyczyną zła i boleści.

By wypowiedzieć się jaśniej, nie będę porównywał dalej tych dwóch kobiet, ale niech Pan raczy wziąść pod uwagę język maoryjski, którym przemawia moja Ewa, i pańska, mówiąca którymś z języków europejskich. W języku oceanicznym zachowały się wszelkie elementy istotnej swej szczerości, bez troski o ich zatarcie, — wszystko jest jakgdyby nagie, krzyczące i pierwotne. Podczas gdy w języku pańskiego ideału wszystkie korzenie stopiły się w codziennem zużyciu, które pochłonęło ich barwę i kontur. — To jest mozaika, w której nie widać spoiwa kamieni, wobec czego pozostaje tylko podziwiać ten kamienny obraz — w którym tylko wprawne oko wykryje proces tej konstrukcji“.

W tych obu listach wypowiada się świetnie zapatrywanie współczesnych na sztukę Gauguina i w odpowiedzi Gauguina jego credo malarskie.



DEGAS KOBIETY NA PLAŻY

Wyspiański niewątpliwie przejął się założeniami malarskiemi Gauguina, ba, nawet zetknął się z nim i otaczającą go grupą malarzy. Przejął od Gauguina jego tendencję rysunkową, operowanie dużemi plamami i zarzucenie plamy rozbitej, impresjonistycznej.

Ale kiedy Gauguin stwarza inną naturę, inny świat, innych ludzi — Wyspiański ten świat obrysowuje, raczej przerysowuje — zakłada kolorem. W tych dwóch genjalnych ludziach uderza ponadto dziwne podobieństwo ich natur, śmiało można rzec ich charakterów, nawet ich losów.

Gauguin jak i Wyspiański wybitnie są nastawieni arystokratycznie. — Obaj pogardzają „kulturą" i mieszczaństwem. Gauguin pojmuje Tahitankę za żonę — Wyspiański kobietę z ludu. Gauguin ucieka od kultury i cywilizacji na wyspy Tahiti — Wyspiański ucieka od gwaru miejskiego do grobowców na Wawelu i do swych dramatycznych wizji.

Tylko, że Wyspiański — dramaturg, odrębnego i regjonalnego motywu swych obrazów nie przeistoczył w elementy czysto malarskie, lecz udramatyzował linję, a dramat transformował na wartości malarskie — i to go oddaliło od metody Gauguina, którą głęboko się przejął, pojął i stosował.

Pod koniec swego życia mówił Cézanne o Gauguinie: „On mnie nie zrozumiał, ja nigdy nie chciałem i nie zgodzę się na brak bryłowatości, on robi tylko chińskie cienie"!

Z tych paru słów widzi się, jaka jest przepaść między Gauguinem a Cézannem. A jakaż wielka jest przepaść między Cézannem — Gauguinem a Wyspiańskim. — Wyspiański jest romantyczny przez rozwój hypertroficzny swej wizji, Gauguin przez deformację i tworzenie świata odrębnego.

Wyspiański nie dochodził tajemnicy kontrastów kolorów, ani modulacji kotrastów, ani opozycji tonów, ani współdźwięków kolorowych ani passaży. Gdy Gauguin rozbija wielościowo płaszczyznę, Wyspiański ornamentuje i stara się przestrzeń wypełnić li tylko dekoracyjnie.

Są studja rysunkowe Wyspiańskiego, które wskazują, że odczuwał potrzebę nagromadzenia w ekspressyjnej deformacji prądu duchowego, determinującego ruch czy grymas, ale w dalszych pracach przechodzi to w s y s t e m organizujący formę, a nie wypływa z konstrukcji imaginacyjnej. Ten system właśnie frapuje w sztuce Wyspiańskiego i czyni go oryginalnym — lecz ogranicza do minimum jego indywidualność malarską.

U obu tych wybitnych romantyków jednako zaznacza się nienawiść do małomieszczaństwa. Ten sam duch protestu, który skłonił Milleta i Rousseau'a do opuszczenia miasta, Maneta, Pissara, Sisleya, Moneta — do opuszczenia pracowni malarskiej, zmusza Ganguina do samowolnego wygnania na wyspy Polinezji. Ten sam duch romantyzmu, który wkłada w ręce Gauguina pióro do opisania awantur życiowych i bolesnych załamań w swej sztuce (Noa—Noa), nakazuje Wyspiańskiemu walczyć twórczością dramatyczną o nowy wyraz dla swego Narodu.

Tą drogą powstała najwspanialsza egzystencja człowieka — artysty, może najgłębsza z lirycznych indywidualności polskich artystów.

A. VERMEYLEN (REKTOR UNIW. W GANDAWIE)

Á PROPOS SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Słyszy się zdania, że „publiczność“ mało interesuje się dzisiejszem malarstwem (t. z. tem, które nazywa się nowoczesnem, chociaż rozwija się ono w całej pełni od dobrego ćwierćwieku). Byłoby dosyć ważnem skorygować tę opinję: skłaniam się do wierzenia, że „publiczność“, pozostawiona samej sobie, nie więcej również interesuje się malarstwem przeszłości, o ile nie bierze się pod uwagę zainteresowania, wywołanego konwencją czy sugestją. W każdym razie rzadkiem jest, aby podziwiała je dla istotnych jego wartości.

Byłoby niesłusznem robić jej wyrzuty. Przedewszystkiem uczy nas historja sztuki, że wielu (dosyć zorjentowanych) krytyków często popełniało omyłki. Po drugie: nigdy nas nie uczono „patrzenia“ na dzieło sztuki. Zdolność zwykłego widzenia tego co jest, wymaga już prawdziwej wprawy. O ileż więcej jej trzeba, jeżeli chodzi o zdolność dostrzegania estetycznych wartości! Potrzebne tu jest specjalne kształcenie oka i wrażliwości.

Trzeba przyznać, że w obecnych czasach istnieją wszelkie dane dla rozszerzania się nieporozumienia: poza nami mamy wiekową tradycję sztuki, szukającej uzgodnienia z naturą, podczas gdy najbardziej narzucającą się troską nowej sztuki jest uzgodnienie się jej świadomości z rozumem.

W rezultacie strona umysłowa obecnych usiłowań malarskich rzuca tylko jeszcze jaśniejsze światło na fundamentalny pewnik, że sztuka i natura są to dwie rzeczy w istocie swej różne, że sztuka nie powinna dostosowywać się do natury, że sztuka i natura nie podlegają bynajmniej prawom tej samej kategorji, że sztuka nie powinna być sądzoną z punktu widzenia natury i że sztuka nie jest nigdy naśladowaniem, ale zawsze niezależnem tworzeniem, które organicznie posiada swój własny system: świat innej dziedziny niż natura, ale zupełnie tak samo uprawomocniony.

Dzisiejsza sztuka proklamuje to silniej, niż kiedykolwiek w ciągu wieków i to jest dowodem jej nieocenionej, wyzwoleńczej siły.

Może się ona powołać na starych, najsławniejszych mistrzów. Ale ci mają szczęście, są uświęceni. Któż ośmieliłby się kpić z „Nocy“ Michała Anioła pod pretekstem, że w życiu nie możnaby jej spotkać, — albo z drzew Rubensa, o pniach z ruchliwych plam różów i niebieskiego (Polowanie a talenty w muzeum brukselskiem)?

Pewnie, możnaby przyjąć, że artysta szuka, jeżeli mu to odpowiada, pewnego uzgodnienia między swoim obrazem wewnętrznym, a obrazem naturalnym. Trzeba jednak przyjąć równie dobrze, że jego wizja znajduje swą własną formę bez niewolniczego ulegania materjalności naturalnego obrazu.

Zresztą w dziewięciu dziesiątych conajmniej sztuka, tworzona od tysięcy lat na całej powierzchni ziemi, nie opiera się wcale na optycznym wyglądzie rzeczy, lecz wyraźnie służy psychicznemu obrazowi (wizji). I jeżeli zechcemy wyzbyć się ograniczonej perspektywy kilku wieków, zanadto specjalnie europejskiej — mówiąc otwarcie: perspektywy trochę prowincjonalnej, — skonstatujemy, że dzisiejsza sztuka opiera się na bardziej przekonywającej tradycji, aniżeli tradycja sztuki „realistycznej“.

Poza tem wszystkiem wolę nie robić różnicy między sztuką „realistyczną“ a inną: krańcowości wychodzące z przeciwnych założeń, różnią się tylko drobnymi nuansami. „Rzeczywistość“ jest fikcją. Skoro jednak większość ludzi dostrzega świat z punktu widzenia akcji, godzi się też i w kwestji obrazu, jaki to ustosunkowanie się daje i nazywa to rzeczywistością. Ale artyści dostrzegają świat z punktu widzenia estetyki; widzą więc inną rzeczywistość, albo raczej nieskończoność różnych rzeczywistości[1]. Patrzą oni na rzeczy poprzez swój temperament, poprzez swoje środki wyobrażania, jakiemi dysponują. Sztuka zaczyna się dokładnie tam, gdzie forma naturalna zostaje przemienioną w formę artystyczną.

Ponadto wszelka sztuka, godna tego imienia, dąży do tworzenia ekwiwalentu nie przedmiotu, lecz estetycznego wzruszenia.

Kiedy Rembradt maluje portret starej kobiety, nie maluje tej kobiety, ale maluje emocję, odczutą przy patrzeniu na nią.

Pierwszą herezją, przy oglądaniu dzieła sztuki, jest przywiązywanie specjalnej wagi do przedmiotu, — to znaczy interesowanie się przedmiotem z tych samych przyczyn, z jakich interesuje on nas w życiu codziennem. Znaczenie posiada tu wyłącznie to, czem stał się jakiś przedmiot w wizji artysty, oraz sposób w jaki wizja ta została czysto artystycznemi środkami zrealizowaną.

Zrozumiałem jest, że jakiś przedmiot może dać możliwości bardziej szerokiej, bardziej pełnej czy subtelnej i symfonicznej przemiany wewnętrznej, ale ważnem tutaj jest tylko to przemienienie.

Znam garnek z masłem Milleta, z wiązanką jarzyn, wyrażające (zdala od wszelkiej literatury, od wszelkiej historyjki do opowiadania) biblijną wielkość życia wiejskiego o wiele prościej, o wiele czyściej — niż Angelus.

Obraz wyjawia swoją tajemnicę tylko wtedy, gdy niezależnie od przedstawionego przedmiotu potrafimy uchwycić jego plastyczny język, orkiestrację koloru, światła, mas i linji.

Ale te środki same w sobie pozostają tylko środkami: istotą rzeczy jest gra, wymykająca się wszelkiej analizie, gra, emanująca poprzez te środki z dzieła.

Tę ogólną lekcję daje nam dzisiejsza sztuka o wiele jaśniej, niż sztuka przeszłości. Widzę w tem jednolitość jej gruntu (podstaw). Rzucającem się w oczy jest to, że zjawiając się z organiczną siłą (o charakterze konieczności) w tylu różnych miejscach, manifestuje ona wszędzie te same (zjawisko międzynarodowe) tendencje. Jest to objaw dający wiele otuchy. Mówi się, że życie się materjalizuje, że się mechanizuje coraz bardziej. Ale spójrzmy na sztukę, która jest zawsze formą najgłębszych, zbiorowych aspiracji: głosząc z nieodpartą pewnością, potęgę swego autonomicznego tworzenia — obwieszcza nam ona dziś pierwszeństwo umysłowych i duchowych wartości.

(tłom. J. Jarema).

---

[1] Porównaj: „Wielość rzeczywistości“ Leona Chwistka (Red.).



MODIGLIANI: AKT (MUZEUM W ANTWERPJI)

TADEUSZ MAKOWSKI †

Dnia 3 listopada br. zmarł w Paryżu Tadeusz Makowski. W kraju mało znany, ceniony był bardzo w Paryżu. Przyjaciele jego francuscy i grupka polaków oddała mu ostatnia przysługę w sposób, jak na to zasłużył Makowski całem swojem życiem.

Władysław Jahl, w liście pisanym do Krakowa, w ten sposób opisuje pogrzeb Makowskiego:

„Wracamy z pogrzebu Tadeusza. — Odbył się w tak piękny sposób, w tak cudny dzień i w tak prześlicznem miejscu, że mimo wszystko jest nam nie tak ciężko jak przez te dni ostatnie. Oddano Mu honory, jak chyba nikomu od strasznie dawna. I tak go ludzie kochali — że pogrzeb nie miał nic a nic z tej zwykłej w tych razach atmosfery. Było bardzo przyjaźnie, bardzo pogodnie — ani jednej mowy, ni płaczu. Ogromny spokój — tak jak On to lubił — bardzo dostojnie — szlachetnie.

Nie można sobie było życzyć piękniejszego dnia. Taki paryski poranek — mgła zupełna, na quai na tyłach Hotel Dieu — masa kwiatów — mnóstwo ludzi — a potem msza cicha w Nôtre Dame za głównym ołtarzem — wszędzie biało-czerwone wstęgi — i ten wyjazd cudnym pejzażem aż na cmentarz Montmorency. Byłem tam dwa miesiące temu i wydawało mi się, że to jest najpiękniejsze miejsce gdzie Polaka we Francji pochować mogą — obok Norwida, Kniaziewicza, Niemcewicza i tylu innych. Grób podobno odstąpiła Mickiewiczówna. To była śliczna myśl Goreckiego i ambasady, by tam leżał. Skończyło się".

*

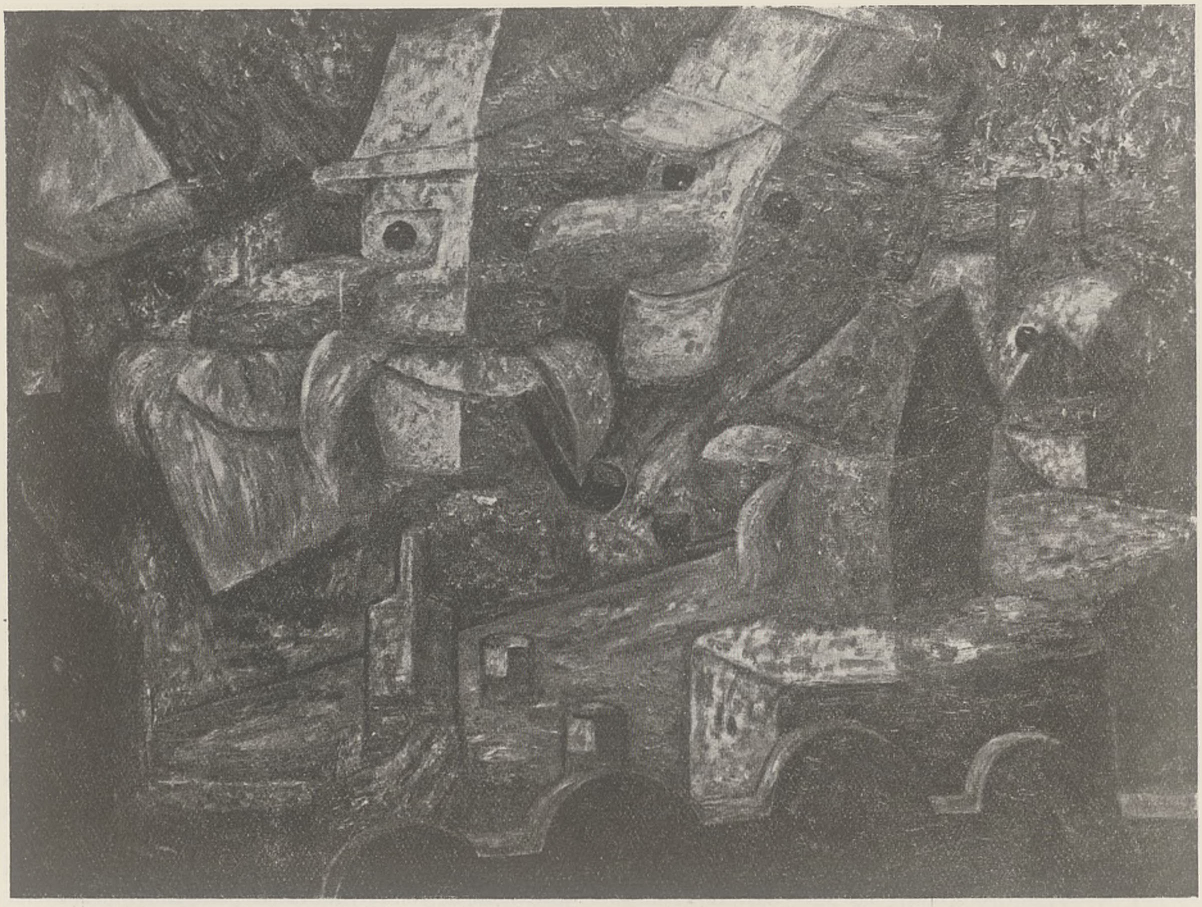
Zawcześnie może jest dzisiaj robić bilans z tego, co Makowski wniósł w sztukę współczesną. Wystarczy wspomnieć, że stanowisko jego w malarstwie współczesnego Paryża było pokaźne. Dla przykładu przytoczmy wyjątek z artykułu znanego krytyka paryskiego Leona Louis-Martin'a, który pisze w „Paris-Midi" (3 Novembre):



„L'apport de Makowski dans l'art contemporain est considérable. C'est un précurseur. A notre époque de délimitations, on aime à catégoriser les talents: c'est commode et cela épargne des efforts personnels. Le bonheur en l'occasion c'est que précisément Makowski n'est pas classable. J'écris bonheur même, si de ce fait, l'oevre du peintre n'est pas encore à sa vraie place. Car ce qui importe n'est pas la faveur rapide, l'agrément facile, mais l'invention personnelle, l'originalité véritable.

Or Makowski a exploré des voies nouvelles. Je ne crois pas qu'un artiste partant de l'humain et restant fidèle à l'humain ait jamais transposé avec plus d'audace. Le rythme des formes auquel il tenait essentiellement n'est certes pas de son invention mais ce rythme n'avait conduit personne à cette simplicité dépouillée. L'imagination n'est valable que lorsqueon peut contrôler. Que m'importe telle école s'il me faut un alphabet pour la déchiffrer? Avec Makowski, on ne perd jamais de vue le tremplin. Aussi loin qu'il aille, aussi fort qu'il s'élance, on sait où il est parti et l'on suit sa courbe. Celà est exceptionnel et cela aussi crée une sécurité singulière. Et cela encore créera la pérennité.

On découvre à quel point un tel dépouillement dans la



TADEUSZ MAKOWSKI KOMPOZYCJA (OLEJ.)

forme demande à être soutenu par la couleur. Or Makowski est un peintre et parmi les plus grands qui soient. Ce n'est pas en vain que, vingt ans durant, il est resté fidèle à la nature et qu'en des oeuvres merveilleusement sensibles, il en a reproduit les coutumiers aspects. Makowski a tout ensemble une palette fine et puissante, subtile et enthousiaste, douce et forcenée Aussi bien reunit-il en lui deux dons généralement contradictoires: le lyrisme et la simplicité. Mais c'est le propre des poètes de concilier naturellement les antinomies. Makowski, vous l'avez compris, est un grand poète..."

*

Ludzie, którzy widywali Makowskiego w Paryżu i bywali u niego w pracowni, wiedzą, jak niesłychanie ciężkie miał życie i jaką cierpiał nędzę, niemal do ostatnich dni. O Polsce mówił gorzko; nie miał pieniędzy, żeby do niej pojechać, nie miał nawet na to, żeby przesłać na jakąś wystawę w kraju większą ilość obrazów.

Ale — pomimo ciągłych trosk materjalnych — w drzwiach pracowni zjawiała się zawsze wysoka jego postać z twarzą uśmiechniętą, ludzką i dobrą. Makowski — jak wszyscy artyści, szukający swojej prawdy w rzemiośle, któremu poświęcili życie, miał chwile błogości i szczęścia, które wynagradzały go za wszystkie zgryzoty i wszystkie niepokoje.

W liście pisanym na 2 tygodnie przed śmiercią do p. R. A. w Krakowie donosi Makowski:

„...Nastrój w tej chwili u mnie nie bardzo wesoły, zabrałem się do pracy z energją, ale jak zwykle wtedy zmartwienia się zaczynają. Myślę o pracy, z którą się borykam i walczę; taką już mam naturę i wtedy jest podwójnie nie wesoło. Chciałbym by postęp był widoczny w każdej rzeczy, a jak Pani wiadomo, praca twórcza jest poszukiwaniem w ciemnościach, gdzie intuicja jedynie odgrywa jedyną rolę i to podparta wysiłkiem i energją. Ale trudno, ten niepokój tylko sprawia mi przyjemność"...

*

Dowiadujemy się w ostatniej chwili, że w Paryżu powstał honorowy komitet, złożony z p. Mickiewiczówny, b. francuskiego Ministra Oświaty p. De Monzie i Dra L. Góreckiego, który ma się zająć losem spuścizny artystycznej po Makowskim.

Równocześnie założono w Paryżu — w porozumieniu z Ministrem Zaleskim — „Towarzystwo przyjaciół Makowskiego", którego prezesem i wiceprezesem są malarze Gromaire i Kisling. Celem tego Stowarzyszenia jest wzniesienie nagrobka dla Makowskiego, przygotowanie wystawy retrospektywnej, redakcja katalogu, wydanie monografji, plakiety i t. d.

H. G.

ZJAZD POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

WEDŁUG STENOGRAMU REPORTERA „GŁOSU PLASTYKÓW"

Z okazji 25-ciolecia śmierci Stanisława Wyspiańskiego odbył się w dniach 26, 27 i 28 listopada Zjazd artystów-plastyków z całej Polski w Krakowie. Zjazd obradował w gmachu Towarzystwa Lekarskiego, gdzie w imieniu Komitetu inauguracyjnego, w którego skład wchodzili: Józef Mehoffer, i Władysław Jarocki z Krakowa, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński i Władysław Jastrzębowski z Warszawy i Ludomir Ślędziński z Wilna, powitał zebranych prof. Skoczylas, stwierdzając liczny udział i zainteresowanie, gdyż na 47 Stowarzyszeń i Związków artystycznych, istniejących w Polsce, reprezentowanych było 39 przez delegatów upoważnionych do głosowania.

W pierwszym dniu Zjazdu — wygłoszone zostały inauguracyjne przemówienia Rektora Mehoffera i Ministra W. R. i O. P. Janusza Jędrzejewicza. (Przemówienie Min. Jędrzejewicza podajemy na czele numeru).

Po omówieniu twórczości St. Wyspiańskiego przez Dr. Mieczysława Tretera i przemówieniach powitalnych reprezentantów Związku Literatów, przedstawicieli władz, krakowskiej Akademji itd., wygłosił prof. Władysław Skoczylas referat „O stanie kultury w Polsce i położeniu artystów".

Prof. Skoczylas mówił:

„Stan kultury jest najściślej związany z poziomem twórczości. W monarchji interes państwa identyfikował się z interesem kultury. Wiek XIX to okres przełomu tych stosunków, charakteryzuje się rozwojem mieszczaństwa, które dało sztuce dużo konsumentów. Rozwój stosunków demokratycznych przynosi rozwój artyzmu. Przy zwiększeniu się konsumpcji sztuki, przy rozwijaniu się sfery mieszczaństwa zamożnego, zwiększają się zarobki artystów, chociaż z drugiej strony dyscyplina się rozluźnia i przynosi więcej miernot artystycznych. To trwa do końca XIX wieku. Przed wojną psychika ulega zmianie. Ta nowa psychika współczesnego człowieka ma swoje źródło w przemianie wartości, można określić to jako zburzenie dotychczasowej harmonji życia. Pewne funkcje życia, dotychczas niezbędne, zostały zepchnięte ze stanowiska dotychczasowego do pozycji drugorzędnej. Powód tkwi w psychice człowieka. Przewaga uznania dla wartości realnej w stosunku do dóbr idealnych, przewaga wysiłku technicznego, wytwarza nowy typ umysłowości. Sport, podróże, to wysiłki, charakteryzujące współczesnego człowieka. Sztuka została zepchnięta na szary koniec zainteresowań. Jeżeli przemiana nie została dokonana radykalnie, to dlatego, że żyje dużo z pokolenia przedwojennego. Tak się przedstawia obraz nastawienia do sztuki w całej Europie. U nas sztuka przez okres niewoli, odgrywała dużą rolę w życiu narodu, reprezentowała ideę zjednoczenia narodowego, była ostoją ducha narodowego, przedstawicielem jego nazewnątrz. Poparcie materjalne sztuki przed wojną było nikłe, lecz zainteresowanie moralne było bodźcem dla artystów. Odzyskanie własnego państwa, konieczność zajęcia czołowych stanowisk odwróciła od sztuki szereg osób.

Przemiana się dokonała na szkodę sztuki. Rozwój fizyczny dochodzi do rozmiarów zastraszających. Kryzys obecny rozświetla nam blaskiem tragizmu kulturę zagrożoną w swoich podstawach jak nigdy dotąd. Były przykłady najazdu barbarzyństwa na ośrodki kulturalne, ale kończyły się tryumfem kultury. Dzisiejsze chwile są groźniejsze. Choroba tkwi wewnątrz organizmu współczesnego życia. Omówienie tego wydawało mi się koniecznem.

W czem odzwierciedla się kultura plastyczna danego narodu? W poziomie i ilości szkół artystycznych, w rozwoju i handlu dziełami sztuki, w poziomie umysłowym i moralnym krytyki artystycznej. Wpływają tu trzy czynniki: 1) Instytucje państwowe opiekujące się sztuką, 2) opinja sfer rządowych, wreszcie 3) stosunke do sztuki samego społeczeństwa. Jeżeli weźmiemy pod uwagę architekturę, którą nazwać można matką sztuk plastycznych, to w architekturze możemy poszczycić się postępem: odbudowa Polski, wzniesienia gmachów — zaznaczę tylko, że polska architektura ma charakter współczesny, zgodny z trybem życia. Naogół w dziedzinie architektury trzeba zanotować plus. Gorzej przedstawia się sytuacja samych architektów, którzy wobec zastoju ruchu budowlanego znaleźli się w opłakanem położeniu. Jeżeli weźmiemy pod uwagę muzealność, możemy poszczycić się mniejszym sukcesem jak w architekturze. Kraków i Lwów straciły dużo po uzyskaniu niepodległości przez emigrację inteligencji. W Warszawie powstają nowe zbiory, dotacje i rewindykacje z Rosji. Dziś są to zbiory najpierwsze w kraju. Muzeum w Katowicach i Poznaniu to jedyny dorobek przez lat 14 w tym kierunku. Wszystkie muzea są własnością gmin, nie posiadamy muzeum państwowego. W Akademji w Krakowie i Warszawie posiadamy wydział architektury. Lwów ma szkołę przemysłu artystycznego, Poznań, Kraków, Lwów wydział architektury, oraz niższe szkoły przemysłowe. W dawnych zaborach rozproszone, dziś są te szkoły skupione w Wydziale Sztuki, nie posiadają jednak fachowej opieki. Prócz Akademji w Warszawie, która obejmuje całokształt sztuk plastycznych, nie założono ani jednej szkoły przemysłu artystycznego, co jest klęską. Przy kuratorjum szkolnem w Krakowie i Wilnie istnieje komisja egzaminacyjna dla nauczycieli rysunków szkół średnich, która interpretuje i oświetla różnorodne przepisy kwalifikacyjne. Akademja w Warszawie — upaństwowiona — dawniej szkoła sztuk pięknych, szkoły przemysłu artystycznego w Poznaniu i Wilnie, oto jest nasz dorobek przez 14 lat w dziedzinie szkół artystycznych. Jest on niesłychanie nikły.

Ilość, jakość, ruchliwość gmachów wystawowych ma duże znaczenie dla sztuki. Nie możemy się jednak poszczycić poważnym dorobkiem w czasie 14-tu lat. Przybył Instytut Propagandy Sztuki. Koszta jego budowy są w połowie zapłacone przez Państwo; niepowołani przyjaciele artystów starali się przedstawić, że budowa ta powstała z funduszów zagrabionych artystom naszym. Indywidualna pomoc dla artystów nie została uszczuplona. Budynek Instytutu Propagandy Sztuki jest jedynym budynkiem, jaki powstał z pieniędzy państwowych przez 14 lat.

Wielką rolę odgrywa krytyka artystyczna; jej poziom moralny jest u nas duży w stosunku do środowisk takich, jak Paryż i Berlin, gdzie można dobrą krytykę kupić za pieniądze. Pojawiające się u nas wyjątki uzasadniają regułę. Poziom umysłowy krytyki jest różnorodny. Ujemne przykłady znajdują

się w krytyce uprawianej przez artystów. Wydawnictwa artystyczne przyczyniają się do pogłębiania sądu o sztuce, po ilości ich prenumeratorów można sądzić o stanie kultury narodu w tej dziedzinie. Finlandja ma 100 tysięcy prenumeratorów pisma muzycznego, Polska ma 32 miljony ludności a niema 1.000 prenumeratorów pism plastycznych. Jest wiele państw, których sztuka idzie drogą eksportu zagranice; Francja, Włochy, Niemcy opiekują się dziełami sztuki. Handel dziełami sztuki istniał u nas zawsze w pierwiastkowem stadjum, jego upadek nie odgrywa roli w życiu artystów.

Sprawa opieki państwa nad sztuką w państwie demokratycznem, w którem każdy obywatel ma prawo konsumpcji, a artysta prawo do opieki jest trudną; najwłaściwszą drogą jest tu takie szerzenie kultury artystycznej, aby wyszkolić konsumentów różnorodnej sztuki i prawna opieka nad artystami. Na to trzeba czasu i środków, rząd niema środków materjalnych, powinien jednak otoczyć opieką moralną artystów tak, aby artysta nie czuł się parjasem w swem społeczeństwie. Zjazd powinien postawić w tej sprawie swoje propozycje. Fundusze są tak szczupłe, że w r. 1930/31 budżet miesięczny Departamentu Sztuki wynosił 230 tysięcy złotych, obecnie wynosi 69 tysięcy. W ciągu roku został do 1/3 zmniejszony. To są sumy, które oprócz wydatków personalnych muszą starczyć na teatr, muzykę, plastykę.

Istnieje jeszcze oddzielnie Fundusz Kultury Narodowej. Ten, wynoszący kilka miljonów złotych, jest administrowany ze szczególnem zamiłowaniem dla nauki. Od 1. III. 1928 r. — 1931 r. wydano 7,818.000, z tego na cele naukowe: 5,434.000 Zł., na cele sztuki 2,384.000 Zł. Dyrektor Funduszu jest zawodowo naukowcem, nie posiada fachowego referenta z dziedziny sztuki. Rozdysponowanie funduszem jest dowolne. Fundusz Kultury Narodowej stanowi curiosum. Istnieją dwa urzędy opieki nad sztuką, które rozdają stypendja, zakupują dzieła sztuki; jeden ma fachowego referenta i mało pieniędzy, drugi niema fachowego referenta, a ma więcej pieniędzy. Oba pracują w ścisłej dyskrecji. W państwach demokratycznych opinja sfer artystycznych wpływa na poprawienie stosunków.

Trzeci czynnik — stosunek społeczeństwa do sztuki. Gdy przystępujemy do omówienia ustosunkowania się społeczeństwa do artystów, zbliżamy się do sprawy położenia artystów. Położenie artysty jest uzależnione od nastawienia do niego społeczeństwa, które jest konsumentem sztuki. U nas jest nieprzychylny dla sztuki nastrój, nie łudźmy się, jest to obojętność i niechęć do sztuki. Dawniej niechętnym był dla sztuki tylko prostak lub kołtun-filister, dziś nierzadko spotyka się ludzi zajmujących wyższe stanowiska, którzy z dumą oświadczają, że sztuka ich nic nie interesuje, że uważają się za typ „współczesnego człowieka“. Ich praca jednak nie byłaby nic warta, gdyby sztuka nie wcisnęła się do ich duszy. Sztuka wdarła się wszędzie, gdzie przepływa życie współczesne, nie ginie w życiu, lecz przystosowuje się do warunków życia. Często słyszymy opinję ludzi, że uznają tylko genjalnych artystów, ale pogardzają artystami średniej miary. Ale wszak nie mość nie uznaje tego, co wyrasta ponad przeciętność. Nie było nigdy takiej epoki, w której istnieliby tylko sami genjusze, zjawiali się oni tylko na podłożu szeroko rozwiniętej kultury artystycznej. Genjusz zjawia się tak rzadko, że musielibyśmy sztukę wyeliminować, gdyby tylko oni mieli rację bytu. Współczesność kładła im tylko kłodę pod nogi. Bardzo powszechnym jest też pogląd, z którym można się spotkać u przedstawicieli urzędów, że uznają sztukę, ale gdy toczą się walki o elementarne podstawy bytu, trzeba ją odłożyć na później. Sztuka w życiu człowieka jest taką samą funkcją, jak powietrze, chleb, dach nad głową, czyli, że bez sztuki nie można się obejść nigdy, nie można odkładać tego na później. Ludzkość może istnieć bez wydziału Sztuki, ale sztuki, jako funkcji w życiu narodu nie można wyeliminować. Dopiero obecność sztuki daje pełne człowieczeństwo. Moratorjum na później nie można zrobić, takiego rozdziału sztuki od życia ludzkość nie przeżywała nigdy. Zdziczenie młodego pokolenia, brak ofiarności publicznej nie pozwala dziś na zajęcie się sprawami sztuki. Nie należy też przeceniać zasobów kultury, pozycja naszej kultury jest silna, o ile silni są ci, którzy jej front trzymają, gdy oni upadają, może nas zalać fala barbarzyństwa, która jest bliższą, niż nam się wydaje. Stałe zmniejszanie konsumcji sztuki należy rozpatrywać nietylko z punktu interesów artystów, ale przedewszystkiem ze stanowiska zdrowia organizmu narodowego, który bez sztuki nie może się rozwijać harmonijnie. Postawię sobie pytanie, z czego żyją dziś artyści? Nie ze sztuki. Olbrzymia większość, 80 % utrzymuje się z nauczania rysunków w szkołach, od szkół powszechnych do wyższych szkół. Nikły tylko procent posiada te warunki, że może oprócz wykonywania zajęcia swego, pracować jeszcze dla sztuki. Większość zarabia nikłe sumy, a zająć się twórczą pracą jest ciężko. Warunki pracy pedagogicznej są jeszcze uważane za szczęście, które nie jest udziałem wszystkich. W nauce rysunków w szkołach średnich, która umożliwia przetrwanie, usuwa się coraz bardziej grunt pod nogami. Wydane rozporządzenia zmniejszają możność zatrudniania artystów, dzieje się to ze szkodą wychowania estetycznego. Nauka rysunków bywa teraz powierzana nauczycielom, którzy odebrali powierzchowne wykształcenie artystyczne.

Jak się przedstawia sprawa sprzedaży obrazów? Nie istnieje. Katastrofa jest u nas mniejszą jak zagranica, bo u nas handel ten nie stał na dużym poziomie. W Paryżu prawie codzień zamykane są galerje, które niedawno robiły duże obroty. Wiadomo, jak spekulacje giełdowe źle oddziaływują na rozwój sztuki. W Polsce było mało miłośników dzieł sztuki, większość mecenasów kupowała dla snobizmu. Inflacja, która stworzyła nadprodukcję firm, stworzyła konkurencję ludzi, którzy nie mieli kultury artystycznej, nabywali obrazy, jako lokatę pieniądza. Są one lokatą kapitału tylko, jeżeli są dziełami sztuki pierwszorzędnej wartości i nie powinno się niemi operować w czasie najgorszej konjunktury. Rezultatem konkurencyj powstałych w czasie inflacji jest dziś ilość dzieł sztuki rzucanych na rynek przez posiadaczy, którzy nie mają do nich przywiązania. Artyści spotykają się z konkurencją, która oferuje ich własne obrazy. Kryzys trwa od dawna w malarstwie sztalugowem. Obrazy ze sztalug tracą konsumentów. Pierwszym powodem jest brak kontaktu między artystami, a publicznością, drugim — charakter architektury współczesnej, która ogranicza miejsce obrazów w mieszkaniu i przesunięcie twórczości na dział sztuki dekoracyjnej i grafiki. Mechanizacja sztuki, dostarczająca dobrych reprodukcyj tanio, jest przyczyną, niezależnie od psychiki współczesnej, powodującą zmniejszenie się popytu na malarstwo sztalugowe. Słuszność zmusza nas do przyznania, że zawinili tu artyści, uważając kryzys za okres przejściowy, brak cen osiągalnych za swoje prace. Istnieją dwie teorje. Jedna twierdzi, że kryzys jest zależny od złej konjunktury, która może się zmienić, druga — że kryzys jest strukturalny, trwa i o powrocie do dawnych cen niema mowy. Większość rządów Europy skłania się już do tej drugiej teorji. Ceny są za wysokie, dzieła sztuki są artykułami koniecznej potrzeby dla nielicznych jednostek, na tym popycie nie można oprzeć cen. Przez uporczywe utrzymywanie wysokich cen traci się konsumentów. Sądzę, że jednym ze środków ożywienia handlu dziełami sztuki, jest zniżka cen do możliwych granic. Zagranicą urządza się licytacje obrazów, oznaczając z góry minimum, jakie musi się otrzymać za obraz. Dzieje się to w celu prze-

konania publiczności, że dzieła artystyczne można kupić za tanie pieniądze. To są półśrodki. Rządy wielu państw chcą przyjść z pomocą przez rozporządzenia. Pruski Minister Oświaty wystosował pismo, aby zajmowano artystów przy pracach, budowlach. Szwajcarja uchwala sumy na podtrzymanie bytu artystów, również rząd włoski. Rząd francuski wyasygnował 8 miljonów na sztukę dekoracyjną, 1 miljon na subwencje oraz sumy na restauracje, jako zatrudniające rzemiosła artystyczne. W Paryżu poleca ktoś (nie wiem kto) pokryć freskami ściany kościołów. Wszystkie te dane nie wyczerpują pomocy różnych państw dla sztuki. U nas nie uchwala się kredytów, sumy istniejące w budżecie zostały zredukowane, jednorazowy kredyt nie zmienia sprawy konsumcji sztuki. Konsumcja prywatna jest na wymarciu. Nie wiemy w jakim kierunku będzie się posuwać rozwój stosunków społecznych, ale jest coraz mniej jednostek mających duże zarobki. Rozwija się natomiast siła Związków i Stowarzyszeń, które muszą się stać odbiorcami dzieł sztuki. Nie mogą się artyści zadowolnić wysłaniem obrazów na wystawę, muszą się zająć propagandą na prowincji, która posiada większy zapał do sztuki, niż zblazowane miasta. Związek faszystowski zorganizował we Włoszech wystawy prowincjonalne, które dały 4 miljony lirów. Wystawy prowincjonalne powinny być zorganizowane wspólnie z odczytami, one nawiążą kontakt między społeczeństwem a artystami. Drugi dział malarstwa sztalugowego — malarstwo portretowe, jako sztuka, było wyłącznym reprezentantem kultury artystycznej całych epok przez dwa wieki. Nie odpowiada ono jednak współczesnym tendencjom, ale widocznie tendecja obecna nie interesuje współczesnych. Trzeba wychować publiczność dla sztuki, trzeba się zdobyć na wysiłek propagandowy. Rezultatem trwających stosunków w świecie sztuki jest depresja, która obniża poziom. Wysiłek poważny, ponad przeciętny poziom, jest coraz rzadszy. Jest coraz trudniej zorganizować wystawę o poważnym poziomie. Jeżeli tak dalej trwać będzie, artyści będą wegetować, a sztuka odejdzie od nas daleko".

Poczem prof. Skoczylas prosi o uchwalenie przez Zjazd następujących wniosków:

1) Zważywszy, że referat plastyki posiada tylko jednego referenta w Ministerstwie W. R. i O. P. proszę o powołanie do życia przy tym referacie Komisji opinjodawczej, z dziedziny wszelkich sztuk plastycznych w Departamencie Ministerstwa W. R. i O. P.

2) Wszystkie zamówienia państwowe z dziedziny sztuk plastycznych organizowane przez wszelkie urzędy, monopole i samorządy, powinny być wykonywane po zasięgnięciu opinji Ministerstwa W. R. i O. P., ponieważ urzędy państwowe, przy załatwianiu tych spraw, postępując samodzielnie i samorzutnie, popełniają błędy. Żądamy, by organizujący różne konkursy zwracali się o opinję do Ministerstwa W. R. i O. P.

3) Celem zapewnienia młodemu pokoleniu kultury artystycznej należy przywrócić naukę rysunków w szkołach średnich, jako obowiązkowego przedmiotu i w nauce historji polskiej i historji powszechnej szeroko uwzględnić plastykę.

4) Celem ożywienia twórczości plastycznej, organizować co roku konkurs z dziedziny sztuki.

5) Celem uregulowania sprawy konkursów artystycznych, która budzi często rozgoryczenie skutkiem wadliwego opracowania, należy zwracać się do Ministerstwa W. R. i O. P., o opracowanie i wydanie schematu konkursów.

6) Celem skoordynowania szkół w dziedzinie dekoracji i przemysłu artystycznego, należy zwołać zjazd dyrektorów szkół przemysłowych i artystycznych, pracujących w tej dziedzinie, na konferencję, która sprawę rozważy i opracuje odpowiednie wnioski do Sejmu.

7) Zważywszy, że rozdawnictwo sum na popieranie sztuki jest krzywdzące, bo 2/3 idzie na naukę, a 1/3 tylko na sztukę i że rozdawnictwo nie opiera się na opinji fachowej, prosimy o przelanie Funduszu Kultury Narodowej do Ministerstwa W. R. i O. P.

8) Zważywszy, że konsumcja sztuki może opierać się tylko na powszechnej kulturze artystycznej, zwraca się Zjazd z apelem o organizowanie wystaw na prowincji.

9) Zwracamy się do Rad gminnych, z apelem o zakupywanie dzieł sztuki, dla instytucyj samorządowych, celem podtrzymania bytu artystów polskich.

Ostatni wniosek: Zjazd plastyków w Krakowie wybiera Komitet wykonawczy złożony z 3-ech osób, który będzie załatwiał uchwały Zjazdu i zwoła odpowiedni Zjazd Komitetu Wielkiego ze wszystkich ośrodków artystycznych Polski.

Wszystkie te wnioski Zjazd uchwala.

Następnie prof. Jarocki wygłasza referat na temat: „O potrzebie zorganizowania instytucji naczelnej, mającej piecze nad rozwojem plastyki polskiej".

W referacie swym wywodził p. Jarocki:

„Sztuka polska powstała z niczego, jest wyrazem zdolności, tkwiących w naszym narodzie, w ciągu półtora wieku zakwitła nasza sztuka. Literatura nasza miała już poprzednio świetne tradycje. Pamiętam dobrze te wielkie tryumfy, które święciła polska plastyka na szeregu wystaw zagranicznych. Nasza grafika należy do najlepszych w Europie. Witraże Mehoffera w katedrze Fryburgskiej są chlubą polskiej sztuki. Nasze malarstwo jest wysoko cenione. Nasi artyści byli do niedawna pozbawieni opieki rządu, zdani na własne siły. Zdawali sobie artyści sprawę z tego, że zwiększyli skarb kultury polskiej, byli czynnikiem, który rozdartą Polskę łączył w jedność. Dziś stosunki się zmieniły. Mamy swój rząd i Państwo, które powinny otoczyć sztukę troskliwą opieką. Mimo sukcesów mamy bardzo dużo do zrobienia, musimy ułożyć warunki pracy, to są powody, dla których Zjazd ten zorganizowaliśmy, są to główne sprawy, które muszą zajmować wszystkich. Czasy są dziś niedobre dla rozwoju sztuki. Rozwój sportu zepchnął sztukę na dalsze miejsca. Sztuka polska przeżywa wielki kryzys. Ci, którzy zajmują wybitne stanowiska mogą żyć, ale ich już nie stać na pracę twórczą. Inni, którzy nie mają zabezpieczenia, żyją z dnia na dzień, borykając się z codziennością. Młodzież, która kończy uczelnie, z zapałem idzie w życie; co ją czeka? Daleki jestem od rzucania frazesów, że rząd nasz w pierwszym rzędzie powinien zająć się sztuką. W czasie kryzysu, który nie prędko przeminie, w czasie gdy rząd jest zmuszony do ograniczenia wydatków, byłoby niemożliwem wymagać od rządu zwiększenia budżetu Państwa. Sądzę jednak, że można — nie zwiększając wydatków — drogą racjonalizacji wydatków wprowadzić duże polepszenie. Czynnikiem, mającym piecze nad sztuką, jest Departament Sztuki, niema on jednak wpływu na wiele zagadnień związanych ze sztuką i jej działaniem, jest on poprostu urzędem administracyjnym. W budżecie miał przed dwoma laty sumę 230.000 Zł., a obecnie 69.000 Zł. Obok Wydziału w Ministerstwie mamy drugą instytucję państwową, Fundusz Kultury Narodowej, utworzony w celu popierania twórczości naukowej i artystycznej. Fundusz Kultury Narodowej przewyższa swoim budżetem Departament Sztuki 2½ razy. Faktem jest, że w Departamencie Szt. plastyka jest reprezentowana przez 1 referenta, w dyrekcji Funduszu Kult. Narodowej plastyka niema żadnego referenta, a sposób wydatkowania budzi wielkie zastrzeżenia. Państwo wydaje jeszcze przez inne resorty pieniądze na sztukę. Poza tem Państwo bez zasięgnięcia porady fachowej czyni od czasu do czasu ad hoc wydatki, które nie zawsze są konieczne, zakupuje dzieła.

sztuki, stawia pomniki na prowincji, finansuje wydawnictwa i konkursy. Jeżeli to wszystko dodamy, mamy obraz wydatków. W tej pracy niema planu: to powinno być załatwiane celowo, nie dorywczo. Ten, kto jest sprytny, może korzystać i tu i tam i zabraknie dla tego, który daje pracę wartościową. Trzeba stworzyć instytucję, któraby miała kontakt z życiem artystycznem. Opieka urzędu administracyjnego nie wystarcza. P. Woydyna mimo znajomości rzeczy, nie może się rozumieć na wszystkiem, musi mieć wątpliwości; te rozstrzygnąć, wydawać opinję, to zadanie organizacji, której potrzeba datuje się od dawna. Taką instytucją miał być Instytut Sztuk Pięknych, założony w Krakowie. Instytut Sztuk Pięknych został założony pod protektoratem Prezydenta Rzeczypospolitej, odbył on szereg narad, nie uzyskał jednak opieki rządu, wegetował i zamarł skutkiem braku finansów. Jedynym śladem jego są „Sztuki Piękne“, wydawane co miesiąc. Drugą taką organizacją, jest Komisja Rzeczoznawców dla spraw dzieł sztuki, powołana do życia przez Ministerstwo w 1931 r. Od dnia powołania do dnia dzisiejszego została ona zwołana tylko raz. Dlatego nie wywarła żadnego efektu. Należałoby stworzyć Akademję Sztuk, obejmującą literaturę, plastykę, muzykę. Nasz wniosek będzie zmierzał do stworzenia Akademji tylko Sztuki. Sprawa jest aktualna, bo Rząd nosi się z zamiarem utworzenia w najbliższej przyszłości Akademji Literatury. To byłby akt jednostronny nie kompletny. Akademja Umiejętności obejmuje wszystkie gałęzie. Akademja Sztuk obejmowałaby wszystko, cały ruch artystyczno-kulturalny, powinna rozwijać go, regulować, opiekować się twórczością na każdem polu, podnieść kulturę najszerszych mas, miałaby kontakt z życiem artystów, znałaby ich potrzeby. Kwoty wydawane dziś na sztukę, mogłyby wówczas wydać efekt większy. Mój wniosek opiewa:

„Zważywszy, że sztuka powinna się znaleźć pod szczególną opieką Rzplitej i że istnieje potrzeba stworzenia naczelnej instytucji, złożonej z artystów i teoretyków, któraby miała piecze nad rozwojem sztuk plastycznych, Sejm raczy powołać do życia Akademję Sztuk Plastycznych, jako naczelny instytut dla Sztuk plastycznych“.

Po referacie prof. Jarockiego Zjazd się ożywił. Rozpoczęła się dyskusja. P. Adam Gerżabek wyraził wątpliwości, czy projekt Akademji jest dość realny i czy nie należałoby wysunąć projektu innej instytucji naczelnej dla ogółu plastyków. P. Henryk Gotlib wypowiedział się przeciw wnioskowi p. Jarockiego, uważając projekt Akademji za niecelowy. „Uchwalenie wniosku p. Jarockiego — wywodził Gotlib — może mieć skutek taki, że Rząd w najlepszej wierze Akademję taką utworzy, zamianuje akademikami artystów, którzy od lat przy każdej sposobności są wysuwani, ale cała reszta, zwłaszcza zaś młodzi i najmłodsi artyści pozostaną poza nawiasem“. Za wnioskiem p. Jarockiego wypowiedział się prof. Jastrzębowski, powołując się na podobne instytucje zagranicą. Natomiast prof. Chwistek poparł gorąco wywody kol. Gotliba i powołując się na wystawę „zawieszonych“ uczniów krakowskiej Akademji w lokalu Związku Artystów Plastyków, wykazujących mocne i nowe talenty, apelował do Zjazdu, ażeby w uchwałach swoich zamanifestował, że wszelka pomoc i nowa organizacja życia artystycznego w Polsce winna mieć na oku przedewszystkiem tych, którzy w sztuce reprezentują młodość i żywotność. W tym duchu zgłosił kol. Mitera poprawkę do wniosku prof. Jarockiego. Poprawka brzmi:

„Akademja Sztuk Plastycznych ma obejmować wszystkie gałęzie sztuki, być instytucją żywotną, uwzględniającą w pierwszym rzędzie działania młodych artystów i ich potrzeby“.

Po krótkiej dyskusji uchwalił Zjazd wniosek prof. Jarockiego z poprawką kol. Mitery jednomyślnie.

Wreszcie — w myśl wniosku Prof. Skoczylasa — przystąpił Zjazd do wyboru Komitetu Wykonawczego i Komitetu Wielkiego.

Do Komitetu Wykonawczego wybrano 3-ech przedstawicieli z Warszawy: Pruszkowskiego, architekta Tombińskiego i Zamorskiego.

Do Komitetu Wielkiego wybrano 14-tu przedstawicieli: z Warszawy 4-ech: Jastrzębowskiego, Skoczylasa, architekta Marzyńskiego, Zamoyskiego, z Krakowa 4-ech: Jarockiego, Rutkowskiego, Cybisa, Hryńkowskiego, z Wilna 2-ch: Ślendzińskiego i Hoppena, ze Lwowa 2-ch: Krzyżanowskiego i Chwistka, z Poznania 2-ch: Roguskiego i Maśkowskiego.

Zjazd Plastyków był zatem nie tylko manifestacją, ale doprowadził do konkretnych wyników.

Wybrano bowiem Komitet Wykonawczy, który, po porozumieniu się z Komitetem Wielkim, ma dopilnować wykonania uchwał Zjazdu i przygotować wnioski na nowy Zjazd — w maju przyszłego roku.

Same zaś wybory wykazały, że większość delegatów ma zaufanie do artystów młodych i żywotnych.

Dość wspomnieć, że na 4-ech przedstawicieli z Krakowa, wybrano do Komitetu Wielkiego 3-ech kandydatów Związku Artystów-Plastyków w Krakowie.

O wystawienie dzieł Wita Stwosza.

Na ogólnopolskim Zjeździe Artystów Plastyków, jaki się odbył w dniach 26—28 XI. 1932 r. w Krakowie zgłoszono ze strony Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie następujący wniosek nagły, który przyjęty został przez aklamację:

1) Zjazd wita z uznaniem inicjatywę urządzenia wielkiej publicznej wystawy odnawianych obecnie płaskorzeźb Wita Stwosza, inicjatywę wysuniętą przez ks. Metropolitę krakowskiego i podjętą przez Prof. Wł. Skoczylasa oraz krakowski Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków.

2) Zjazd stwierdza, że jest to jedyna w ciągu wieków okazja do bliższego zapoznania się z arcydziełem naszej średniowiecznej plastyki w warunkach odpowiednich do oglądania dzieł sztuki.

3) Zjazd wyraża swe zdanie, że tego rodzaju manifestacja artystyczna posiada wielką doniosłość nietylko dla Krakowa i dla całej kulturalnej Polski, lecz zarazem dla zagranicy i przyczynić się może w wielkiej mierze do podkreślenia polskości Wita Stwosza i podniesienia autorytetu naszej sztuki.

4) Zjazd zwraca się do Gospodarzy Marjackiego kościoła z gorącym apelem o usunięcie wysuwanych tu trudności i wydanie swego zezwolenia, celem jaknajrychlejszego urządzenia wielkiej publicznej wystawy arcydzieł Stwosza.

Dzięki staraniom Zarządu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, urządzono dla członków Zjazdu artystów plastyków i literatów w dn. 26—28. XI. br. częściowy pokaz 18-tu płaskorzeźb Wita Stwosza w Muzeum Przemysłowem.

Wyjaśnień fachowych udzielali zwiedzającym PP. Makarewicz i Rutkowski. Usilne starania Zarządu Związku, zmierzające do urządzenia wielkiej, publicznej wystawy arcydzieł Stwosza natrafiły niestety na małostkowy opór i sprzeciw sfer decydujących.

KRONIKA

NAPAŚCI NA „GŁOS PLASTYKÓW"

Po ukazaniu się ostatniego numeru naszego miesięcznika, pojawiło się w krakowskiej prasie codziennej kilka artykułów, w których podpisani lub niepodpisani autorzy zaatakowali, w sposób bardzo gwałtowny i często nieprzyzwoity, Związek Polskich Artystów Plastyków i ich organ „Głos Plastyków".

Przedmiotem napaści stał się głównie artykuł Tytusa Czyżewskiego p. t. „Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego" (Nr. 7—8), w którym autor, jako malarz, poddając analizie twórczość Wyczółkowskiego, omawia krytycznie malarstwo Wyspiańskiego, Malczewskiego i innych.

W ostatnim tygodniu pojawił się nawet w prasie uroczysty protest, opatrzony licznymi podpisami i szumnym tytułem „W obronie artystycznej kultury Krakowa", skierowany przeciwko stanowisku „Głosu Plastyków".

Redakcja „Głosu" nie podejmuje polemiki, w ten sposób prowadzonej. Natomiast przypomina ustęp z artykułu T y t u s a C z y ż e w s k i e g o, pod tytułem: „Krytyka i Sztuka", który ukazał się w „Czasie" (dnia 25 listopada br.). Pisze tam Czyżewski: „W artykułach moich ogłoszonych w ostatnim „Głosie Plastyków" ośmieliłem się krytycznie, szczerze i bez osłonek określić moje zdanie (i, myślę, również zdanie wielu szczerze myślących artystów), o c z y s t o m a l a r s k i e j stronie dzieł Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego i Wyczółkowskiego. Jestem przekonany, że w każdym kulturalnym kraju, wolno każdemu otwarcie i subjektywnie wypowiadać swój sąd o danym żywym czy zmarłym artyście, chociażby on był zaliczony do „największych" w swym kraju. U nas jest inaczej. Najprzód na żyjącego artystę, o ile on jest naprawdę współczesny i twórczy, „wiesza się psy" i wypisuje się kalumnie po brukowych pismach, a po śmierci, gdy temu nieborakowi uda się być pogrzebanym, jeśli już nie na Wawelu, to na Skałce — robi się z niego nietylkalne Tabu, i każdy kto ośmieliłby się o jego twórczości wypowiedzieć swe szczere zapatrywanie, uznany zostanie za „narodowego zdrajcę". To samo stało się obecnie ze mną. W mym artykule o Wyczółkowskim dotknąłem wartości czysto malarskich pewnych dzieł Wyspiańskiego. Moje zdanie, jako człowieka, zapatrującego się bez fałszu na naszą sztukę i na sztukę wogóle, i jako obywatelowi wolnej Rzeczpospolitej polskiej wolno mi to zapatrywanie publicznie ogłosić".

W tym samym duchu wypowiada się T a d e u s z C y b u l s k i w „Czasie" (z dnia 11 grudnia br.), gdzie pisze: „W 25-tą rocznicę zgonu tego, który kłamstwem się brzydził, należało powiedzieć prawdę. Tę prawdę dyktują poczucia, które w odrodzonej Polsce drgają coraz silniej. Ta prawda wydała mi się nakazem w obliczu zakorzenionych przesądów i pomyłek — ostatnio z okazji uroczystości ku czci Wyspiańskiego — ogłoszonych ex cathedra przez sciencję optimarum artium".

Ostatnie słowa odnoszą się zapewne do przemówienia rektora Mehoffera, wygłoszonego na uroczystym obchodzie w Akademji krakowskiej w dniu 26 listopada, w którymto przemówieniu autor „Wniebowstąpienia" (głośnego obrazu ufundowanego przez cech rzeźników do kościoła Marjackiego), stwierdza: „Jesteśmy w murach, w których rozważa się i w rzeczywistość wprowadza prawa, kierujące powstaniem dzieła sztuki".

Czyżby kuźnią praw „kierujących powstaniem dzieła sztuki" była naprawdę d z i s i e j s z a Akademja krakowska? Czy to przypadkiem nie ...megalomanja?

Z KOMITETU REDAKCYJNEGO „Głosu Plastyków" ustąpił — na własne żądanie — dyr. Artur Schroeder; natomiast p. Tadeusz Cybulski, który zgłosił gotowość współpracy w naszem piśmie, został powołany na członka komitetu redakcyjnego.

EPILOG ZAJŚĆ W AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Sprawa aresztowanych dnia 18 czerwca br., a potem zwolnionych z aresztu studentów Akademji nie jest jeszcze ostatecznie załatwioną.

Przed Sądem Grodzkim w Krakowie odbyła się tylko w dniu 5 XII. b. r. rozprawa przeciw studentowi Balickiemu, uczniowi prof. Frycza, o działalność antypaństwową. Na rozprawie, gdzie jako rzeczoznawców przesłuchiwano rektora Szyszko-Buhusza, prof. Z. Pronaszkę, prof. Frycza i sekretarza Akademji dra Kosa, sąd nie dopatrzył się w pracach Balickiego znamion działalności antypaństwowej i wydał wyrok uwalniający.

Studentowi Lewickiemu, który przez 3 tygodnie był więziony, również pod zarzutem działalności antypaństwowej, nie doręczono dotąd — w 5 miesięcy po zwolnieniu z aresztu — aktu oskarżenia.

Niemniej doręczono 3-em studentom, a mianowicie: Lewickiemu, Osostewiczowi i Gąsiorowskiemu, wyroki „Ogólnego zebrania profesorów Akademji", na mocy którychto wyroków trzej byli uczniowie otrzymują „naganę z wpisaniem do księgi kar studentów, z pozbawieniem prawa dalszych studjów w tutejszej Akademji, oraz z odroczeniem prawa zdawania egzaminów i otrzymania absolutorjum przez okres 4-ech półroczy".

W uzasadnieniu tego surowego „wyroku", który nietylko uniemożliwia uczniom pracę na Akademji, ale pozbawia ich prawa zdawania egzaminów przez okres dwóch lat, niema ani słowa o „działalności antypaństwowej", na którą powoływał się swojego czasu pan rektor Pautsch w osławionym komunikacie do prasy krakowskiej. (W komunikacie tym Rektorat „stwierdza już dzisiaj na podstawie wypadków po-

przednich, że niewielka grupa młodzieży wciągnięta została w wir działalności antypaństwowej“...)

Wyroki, na mocy których relegowano trzech uczniów stwierdzają tylko, że uczniowie ci „czynami swemi dopuścili się naruszenia zasad karności akademickiej i godności studenta Akademji“.

Relegowano zatem trzech uczniów i pozbawiono prawa zdawania egzaminów, a więc prawa starania się o posadę nauczycieli rysunków i tem samem możliwości zarobkowania na przeciąg dwóch lat za „naruszenie zasad karności akademickiej“. Ale na tem nie koniec. Student Jaźwiecki, który również brał udział w delegacji do Związku Artystów, a zatem dopuścił się tego samego naruszenia „zasad karności akademickiej“ i który otwarcie i po męsku zadeklarował swoją solidarność z relegowanymi kolegami, pozostał uczniem Akademji.

Wobec tych wydarzeń i tak różnorodnych skutków tych samych „przekroczeń“, muszą u ludzi, posługujących się normalną logiką, pojawić się wątpliwości, czy wyrzucenie z Akademji trzech uczniów, spowodowane zostało naprawdę „naruszeniem zasad karności akademickiej“, czy też raczej drobne wypadki nie posłużyły tylko za pretekst do pozbycia się z Akademji trzech szczerych i utalentowanych adeptów sztuki.

Wątpliwości nasze zdaje się w dużej mierze potwierdzać następujące „zdarzenie“.

W marcu b. r. zwróciło się ośmiu najbardziej zaawansowanych studentów Akademji do Rektoratu z prośbą o zatwierdzenie projektu statutu akademickiego stowarzyszenia artystycznego p. n. „Żywi“. — Na pismo to z dnia 12 marca nadeszła dnia 15 grudnia (po 9 miesiącach!) odpowiedź rektoratu... odmowa, z tem uzasadnieniem, że „z pośród 8 założycieli jest trzech wolnych słuchaczy... Ponadto dwóch podpisanych pod podaniem zostało relegowanych“.

Związek Polskich Artystów Plastyków, który interesuje się się najżywiej wszystkiem, co ma związek ze sztuką i z artystami, choćby najmłodszymi, nie omieszka w dalszym ciągu śledzić pociągnięć administracyjnych i artystycznych krakowskiej Akademji i informować opinję publiczną o tem, co dzieje się w matejkowskiej uczelni.

KRONIKA WYSTAW

KRAKÓW. W pierwszych tygodniach listopada otwarto w krakowskiem Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawę członków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Wystawa rozmieszczona w dwóch dużych salach Towarzystwa, obejmowała prace pięćdziesięciu kilku artystów. Mimo różnorodności kierunków, cechował wystawę wysoki poziom. Wystawiali: Dietrich Henryk, Cybis Jan, Poraj-Chlebowski Wiktor, Chmurski Kazimierz, Czarnowska Aniela, Czechowicz Juljusz, Gawlik Zygmunt, Geppert Eugenjusz, Getter Stanisław, Seifman-Getterowa Joanna, Gerżabkowa-Rumińska Natalja, Gotlib Henryk, Gutowski Wiktor, Hochman Henryk, Janowski Stanisław, Jarema Józef, Klimowski Stanisław, Kopystyński Stanisław, Kowalski Leon, Krcha Emil, Krzetuska Hanna, Langrodowa Sława, Ligasówna Stefanja, Markiewiczówna Wanda, Mien Klementyna, Midowiczowa Marja, Milli Zygmunt, Nadel Norbert, Oleś Andrzej, Orkanowa Sława, Pinkasówna Henryka, Pindelski Leszek, Pochwalski Józef, Pronaszko Zbigniew, Puszet Jacek, Rudzka-Cybisowa Hanna, Rutkowski Kazimierz, Rychter-Janowska Bronisława, Schinagel Emil, Stapiński Władysław, Suchorzewska Janina, Szczepański Stanisław, Szperling Jadwiga, Szwarz Stanisław, Waliszewski Zygmunt, Wodzinowski Wincenty, Żukowski Józef.

W krakowskim Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków otwarto w listopadzie wystawę „zawieszonych“ trzech uczniów Akademji Sztuk Pięknych: Jaźwieckiego Franciszka, Lewickiego Leopolda i Osestowicza Stanisława. Na otwarciu przemówił Osestowicz Stanisław, wyłuszczając program wystawców i składając w paru słowach podziękowanie Związkowi. Zainteresowanie się wystawą było znaczne, ilość zwiedzających duża.

WARSZAWA. W Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w ciągu listopada miały miejsce zbiorowe wystawy dwóch artystów polskich, zamieszkałych w Paryżu: Rajmunda Kanelby i Stanisława d'Erceville'a.

W pierwszej połowie grudnia — otwarto wystawę zbiorową prac Tytusa Czyżewskiego. Józef Czapski w sprawozdaniu z tej wystawy w Nrze 51 „Wiad. Literackich“ pisze: „Nie wiem, czy dzisiaj którykolwiek malarz w Polsce potrafiłby zapełnić całą salę exponatami o takim poziomie, takiej rozpiętości skali i tak silnym indywidualnym wyrazie“. Wystawa obejmuje prace od 1917 roku, do ostatnich czasów.

Dnia 17 b. m. nastąpiło otwarcie „Salonu Zimowego“ w Instytucie Propagandy Sztuki.

W Żydowskim Towarzystwie Krzewienie Sztuki w Warszawie otwarto wystawę zbiorową Aberdama, bawiącego obecnie w kraju, po dłuższym pobycie we Francji.

POZNAŃ. II-ga wystawa malarska w „Salonie Sztuki Współczesnej“, obejmuje zbiorowy pokaz prac Marji Szulczewskiej, oraz prace: L. Adwentowicza, M. Jaeschkego, Z. Kononowicza, A. Kossowskiego, K. Larischa, Z. Ruszkowskiego, I. Sokołowskiego, T. Studnickiego i I. Wodyńskiego.

W Muzeum Wielkopolskiem otwarto wystawę grafiki L. Wyczółkowskiego i wystawę „Książki Wyspiańskiego“.

„LISTY NADESŁANE"

Otwieramy nową rubrykę p. t. „listy nadesłane", które zamieszczać będziemy w każdym numerze naszego pisma: listy te, nie należąc do części redakcyjnej, odzwierciedlać będą głosy i myśli zarówno naszych przyjaciół, jak i przeciwników, jak wreszcie tych, których ideje niezupełnie pokrywają się z poglądami redakcji.

Pierwszym z tych listów jest list, nadesłany nam ze Lwowa przez Prof. Dra Leona Chwistka.

SZTUKA ŻYJE

W książce p. t.: „Zagadnienia kultury duchowej w Polsce", zwróciłem uwagę na to, że powtarzające się u nas systematycznie skargi na zobojętnienie publiczności w stosunku do sztuki są rezultatem głębokich nieporozumień. Publiczność nie jest winna, nie jest ona ani gorsza ani lepsza od tych ludzi, którym było dane przeżywać narodziny gotyku, renesansu czy impresjonizmu. — Bezpośredni dostęp do sztuki jest przywilejem wybranych jednostek. Ogół pozostawiony sam w sobie jest wobec dzieł sztuki bezradny. Żeby dotrzeć do prawdziwych przeżyć artystycznych, potrzebuje natchnionych kierowników obdarzonych wielką siłą sugestji. Kierowników takich nazywamy może niesłusznie krytykami. Jest pewne, że rola ich jest niezmiernie doniosła i że bez nich twórczość artystyczna pozostać musi dla ogółu niezrozumiałą zagadką.

Nie należę do tych artystów, którzy krytyków obrzucają błotem, przypisując im wszystkie nieszczęścia sztuki współczesnej. Według mojego zdania winę ponoszą w znacznej części sami artyści, którzy z zagadnieniami, narzuconymi przez chwilę obecną, nie umieją dać sobie rady, zapuszczając się zbyt często w bezpłodne subtelności i mdłe, dalekie od dionizejskiego szału wypracowania. Metoda ta czyni z sztuki jakąś bezpłciową i rozmazgajoną galaretę, która nikogo naprawdę porwać nie potrafi i nie wiadomo doprawdy, do czego służy. Ten stan rzeczy dezorjentuje do reszty krytyków, którzy z natury swego zawodu mało są skłonni do entuzjazmu, a natomiast bardzo pochopni do pseudo-naukowych popisów i pozowania na objektywność. Nie posiadając naprawdę kryterjów objektywnych, bo tych nigdy w sztuce nie było i nie będzie, orjentują się z konieczności na podstawie nazwisk posiadających markę oficjalną, nie bacząc na to, że w sztuce, tak zresztą jak i we wszystkich dziedzinach twórczości, niema i być nie może patentowanych wielkości i poświęcanych autorytetów. Sztuka nie rada wybiera sobie siedlisko w mózgach dojrzałych jegomościów, znudzonych wygodnem życiem i troską o chleb powszedni, pochylonych ku ziemi nadmiarem orderów, tytułów i honorów.

Umieją oni zaiste wysuwać się na czoło różnych komitetów, organizować imprezy artystyczne i baczyć na to, żeby o nich przedewszystkiem mówiono. Ale jest przecież oczywiste, że z tego żaden entuzjazm zrodzić się nie może, że najgorliwsze nawet pochwały nic tu nie pomogą. Dokoła wypalonych ognisk pozostaje tylko zapach kadzidła, ale z wnętrza ich bucha chłód, pustka i nuda.

Prawdziwa sztuka rodzi się tam, gdzie sama zechce. Wybiera sobie dzieci niegrzeczne i niesforne, młodzieńców nieokrzesanych i dzikich, dyletantów obskurnych, pijaków, drabów i półgłówków. Jest to zaiste przykre i niebezpieczne, ale nic na to poradzić nie można. Nikt nie wymyślił sposobu na to, żebyśmy nie czytali z rokoszą wierszy Villona, tak świetnie przez Boya przetłumaczonych, ani też nikt nie potrafił obniżyć fantastycznych cen płócien Rousseau — celnika. Verlaine pozostanie na wieki jednym z największych poetów, a Rostandem nikt już przejąć się nie potrafił, podobnie jak nie będzie wczuwał się w Petrarkę, ani w fałszywy patos akademickiego malarstwa.

Naszemu formizmowi wiele można zarzucić. Może był zbyt nieposkromiony, może zbyt pośpiesznie wyrzucał z siebie dzieła niezupełnie dojrzałe i przemyślane, — ale jedno trzeba mu przyznać. Umiał budzić dokoła siebie zainteresowanie i niepokój. Zmuszał ludzi do mówienie o sztuce, do dyskusji namiętnych i żarliwych. Formizm został zdławiony przedwcześnie. Na jego gruzach zrodziła się atmosfera wygodnej obojętności i wypoczynku, której nikt dotąd przezwyciężyć nie potrafił.

Nie potrafił, bo nie chciał. Bo nikomu nie chodzi o sztukę jako taką. Chodzi tylko o tych właśnie artystów, chodzi o to, żeby właśnie oni a nie kto inny byli przedmiotem zachwytu i poklasku. A tu na złość ani rusz z miejsca. Publiczność znudziła się tem wszystkiem do gruntu i wogóle sztuką zajmować się nie pragnie. — Znudziła się tak bardzo, że nie potrafi dostrzec jak młode pokolenie narzuca się jej swa niesamowitą bujnością temperamentów i grozą wielkiej, nieobliczalnej w swych skutkach twórczości. Nie umie dostrzec, a niema krytyków, którzyby mieli odwagę poprowadzić ją za rękę. Dlaczego tak jest, nie wiem. Może się boją. Może nie widzą sami. Jest pewne, że w chwili kiedy Kraków roztapiał się w hołdach dla Wyspiańskiego, drzemały na ścianach „Domu Artystów" wspaniałe dokumenty wybuchów twórczych najwyższego gatunku, takich właśnie, które noszą wysokie zadatki nowego rozkwitu. Drzemały niedostrzeżone, wzgardzone i potępione. Patrzyłem na nie z zachwytem i łzy kręciły mi się w oczach. Łzy rozkosznego upojenia prawdziwą, prostą i brutalną sztuką, prymitywem najszczerszego gatunku, wyrastającym z żywiołową siłą z naszej czarnej, rzeczywiście płodnej ziemi. Djabli wiedzą, co im się roji po głowach, tym drągalom z pod Krosna — jakie rozkoszne, koślawe, w przedziwne harmonje barwne otulone córki Ali-Baby, jakie ponure kompozycje, w których naprawdę siedzi djabeł. Jakie cerkiewki drewniane, otulone w mistyczne sny podkarpackiego nieba. Jak pewne, że nie wyduszają oni z siebie prymitywu w sposób niezgrabny i nieudolny, jak to czynią nasi ofirjalni folkloryści, że nie pozują i nie kłamią — są poprostu sobą i basta. Są żywiołem i mocą. Wierzą w siebie i zwyciężyć muszą. Naszą rzeczą jest baczyć, ażeby rozkosz przeżywania ich sztuki nie została przed nami zakryta. Nazwiska ich są: Jaźwiecki, Lewicki i Osestowicz.

Leon Chwistek.

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

Nakład i wydawnictwo Zwiazku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska. Klisze „Zorzy".